

شوقي وحافظ

الجزء الأول

1

تصدر كل ثلاثة أشهر

■ المجلد الثالث ■ العدد الأول ■ أكتوبر. نوفمبر. ديسمبر ١٩٨٢



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربى ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق . دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن دينار وربع ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش، تونس ٧٠٠ ر٢ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٤٠٠ قرش + مصاريف البريد ١٠٠ قرش ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً) .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

• مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

شوقي وحافظ

الجزء الأول

محتويات العدد

أماقبل

فبهذا العدد تستهل «فصول» عامها الثالث . وتمضى قدما فى الطريق الذى اختارته لنفسها منذ البداية . وحددته افتتاحياتها فى مناسبات مختلفة . وحققته أعدادها الثمانية الماضية تحقيقا عمليا .

وفى الآونة الأخيرة جمعتنى الظروف وواحدا من ذوى الاهتمام بهذه المجلة . ومن لهم اتصال ببعض الأوساط الأدبية والثقافية بعامة . وتطرق الحديث إلى «فصول» فإذا به يعلن أنها قسمت المثقفين قسمين : قسما راضيا عنها كل الرضا ، وآخر ساخطا عليها كل السخط . فتذكرت عند ذلك أن هذه العبارة أو مايشبهها كانت كثيرا ماتجرى على لسان **طه حسين** حين يتحدث إلى قارئه فيترك له الخيار فى أن يرضى عن كلامه أو يسخط .

لقد كان عميد الأدب يدرك أنه يرضى بعض الناس ويسخط بعضهم ؛ ومع ذلك فقد كان يعلن أنه لايعبأ بما يكون ؛ فسواء لديه رضى الناس أو سخطوا . وقد نفسر هذا الموقف أكثر من تفسير . ولكن لامجال لذلك الآن . وكل مايمكن تأكيده هنا هو أن قسمة الناس على ذلك النحو لم تكن هدفا من أهداف «**فصول**» ، وهى لذلك تكترث كل الاكتراث لما حدث من انقسام المثقفين إزاءها . إن كان هذا حقا قد حدث .

لم يوافقنى محدثى ــ من حيث المبدأ ــ على أن هذا الاختلاف فى الرأى حول «**فصول**» هو نفسه ظاهرة لها دلالتها الإيجابية ؛ لأنه يدل ــ على أقل تقدير ــ على أن الماء الراكد أخذ يتحرك . وأعلن أن على القائمين على هذه المجلة أن يستمعوا إلى أصوات الساخطين عليها . وحين استمعت منه إلى ماتقوله هذه الأصوات لم أجد فيها جديدا ؛ لأنها ماتزال تنطلق من تصور آخر للمجلة مغاير لطبيعتها ، بوصفها مجلة دورية متخصصة فى النقد الأدبى . هى أشبه ماتكون ــ فى حقل الثقافة ــ بالصناعة الثقيلة فى حقل الاقتصاد . فالصناعة الثقيلة لاتلبى المطالب اليومية العاجلة والعابرة . ولكنها تمثل القاعدة الأساسية لكل الصناعات الخفيفة التى تلبى تلك المطالب . وإنه لمن التعسف البيّن أن يفرض الساخطون على «**فصول**» طبيعة غير طبيعتها ، وأن يناقشوها الحساب فى ضوء هذا التصور . ومن أجل ذلك لم يقف أحد من الساخطين مرة واحدة أمام المادة التى تقدمها «**فصول**» لكى ينشىء معها حوارا حقيقيا ؛ ولو صنع هذا بالجدية اللازمة لاستحق العناية والتقدير ، ولكانت «**فصول**» نفسها هى أول المرحبين بهذا الحوار .

أما بعد فقد شهدت البلاد فى خلال شهر أكتوبر حدثا ثقافيا قوميا على جانب كبير من الأهمية . هو الاحتفال بمرور خمسين عاما على وفاة الشاعرين الكبيرين **أحمد شوقى وحافظ إبراهيم** . فأقيم لها مهرجان ، اشتركت فيه قطاعات الثقافة المختلفة ، وأقيم للشاعرين تمثالان فى حديقة الحرية على ضفة النيل الغربية ، ومثل المسرح لشوقى مسرحية «**مجنون ليلى**» ، كما عرضت مسرحية تسجيلية عن الشاعرين بعنوان «**حدث فى وادى الجن**» ، وأقيمت الأمسيات الشعرية التى اشترك فيها شعراء من مختلف الأقطار العربية ، وعقدت ندوة علمية على مدى أربعة أيام ، نوقش فيها مايزيد على أربعين دراسة تتعلق بنتاج الشاعرين . وكانت مجلة «**فصول**» قد وعدت بإصدار عدد عن شوقى فى هذه المناسبة ، ولكن اقتران حافظ به جعلها تعدل بعض الشىء من خطتها ، وانتهت إلى ضرورة إصدار عددين منها عن هذين الشاعرين باسم «**شوقى وحافظ**» .

وهكذا شاءت المقادير أن تستهل «**فصول**» عامها الثالث بالعدد الأول عن شوقى ، على أن يكون العدد التالى عن حافظ وقد ربطت بينهما فى عنوان العددين معا لأن كل الظروف قد عملت على الربط بينهما . ولأن طبيعة المجلة تختلف عن طبيعة الندوة فإننا لم نلتزم بنشر كل ماقدم للندوة من دراسات . وأيضا فإن العددين يتضمنان دراسات لم تقدم فى تلك الندوة . رأينا أن حاجة المجلة إليها ماسة . وكل مانرجوه ــ أخيرا ــ أن يوفق هذان العددان فى طرح الظاهرة الشوقية الحافظية طرحا جديدا .

ولا يفوتنى ــ فى هذه العجلة ــ أن أتقدم بخالص الشكر للزميل الأستاذ سامى خشبة على ما بذله من جهد فى إدارة تحرير هذه المجلة ، وذلك فى مناسبة انتقاله للعمل مساعدا لرئيس تحرير مجلة «إبداع» التى تصدر قريبا ، والتى نتمنى لها كل نجاح .

رئيس التحرير

هذا العدد

يصدر هذا العدد ـ والعدد الذى يليه ـ فى أعقاب الاحتفال بمرور خمسين عاما على وفاة «شاعر النيل» **حافظ إبراهيم** (١٨٧٢ ؟ ـ ٢١ يوليو ١٩٣٢) و«أمير الشعراء» **أحمد شوقى** (١٨٦٨ ـ ١٤ أكتوبر ١٩٣٢). والاحتفال بهذين الشاعرين له أكثر من دلالة. إنه عودة إلى منابع النهضة الشعرية (العربية) الحديثة من ناحية، وحرص على تجدد هذه النهضة من ناحية ثانية، وتكريم للدور الذى يلعبه الشعر فى تطوير حياتنا من ناحية ثالثة. وبقدر ما تنطوى دلالة الاحتفال ـ بذكرى هذين الشاعرين ـ على تقدير لإنجاز الماضى، فإنها تنطوى على تطوير لعناصره الخلاقة، لتساهم هذه العناصر فى تأسيس حركة شعرية متجددة، يتواصل فيها أقوم ما فى الماضى مع أثرى ما فى الحاضر، فتتخلق من تواصلها حركة المستقبل الواعد.

وحافظ وشوقى شاعران قوميان. ينتميان إلى العرب جميعا، ويصوغان جانبا متأصلا من وعيهم الشعرى، مهما تباعدت الأقطار، أو تدابرت الحكومات. ولذلك كان من الضرورى أن يساهم فى الاحتفال بهما باحثو العرب وشعراؤهم، لا يميزهم قطر عن قطر، أو اتجاه عن اتجاه، بل يشترك الجميع فى الاحتفال بهذين الشاعرين، اللذين قال أولهما:

أُمُّكم أُمُّنا، وقد أرضعتنا ... مِنْ هَواها، ونَحْنُ نأبى الفِطاما

وقال ثانيهما:

قَدْ قَضَى اللهُ أنْ يُؤلِّفَنا الجُرْ ... حُ، وأن نلْتَقِى عَلَى أشْجَانِه

وقد قضى الشاعران القوميان أن يتلاقى ـ فى الاحتفال بهما ـ حشد من الدارسين والشعراء العرب (من فلسطين، والأردن، وسوريا، والعراق، ولبنان، واليمن، والكويت، وليبيا، وتونس، والجزائر، والمغرب، والسودان، ومصر) يشاركهم مجموعة من دارسى العالم الغربى (من فرنسا، وانجلترا، وأسبانيا، والولايات المتحدة الأمريكية) يجمعهم الحرص على «الفقه» بشعر هذين الشاعرين، اللذين كان شعرهما «الغناء» و«العزاء» للشرق.

وينطوى احتفاء «فصول» بذكرى هذين الشاعرين على خصوصية متميزة، تقترن بطبيعة هذه المجلة، وتتصل بغايتها. الاحتفاء ـ فى هذه المجلة ـ يعنى الدرس المتجدد والسعى وراء التأصيل، أى إعادة طرح الأسئلة الجذرية على كل المستويات، والبحث عن البعد المتأصل للقيمة فى كل الأبعاد. ويقترن ذلك بالحرص على عدم التكرار، والتخلى عن المُعَاد من مسالك الدرس ونتائجه، والسعى الجاهد فى اقتحام أعماق النصوص وأغوارها، ويقترن ـ أخيرا ـ بإتاحة المجال لكل مناهج النقد الفاعلة، فى المضى بالأسئلة المطروحة إلى أبعد الغايات. وإذا كانت النصوص التى تركها الشاعران ـ حافظ وشوقى ـ تمثل المعطيات التى تتحرك فى إطارها العمليات الإجرائية للنقد، فإن إعادة تحليل هذه النصوص، والتنوع فى تفسيرها، والاختلاف فى تقويمها، هى الغاية القريبة من الأسئلة المطروحة، لكن الغاية الأبعد هى إشراك القارىء نفسه فى طرح أسئلة جديدة، قريبة مما حلم به حافظ إبراهيم، ذات مرة، عندما قال:

عَرَفنا مَدَى الشىءِ القديمِ فَهَلْ مَدًى ... لشىءٍ جَديدٍ حَاضِرِ النَّفْعِ مُمتِعِ

وينفرد هذا العدد بالدراسات الخاصة بأحمد شوقى، أما العدد اللاحق فيشمل الدراسات الخاصة بحافظ إبراهيم، والدراسات العامة التى تتناول الشاعرين معا. وبقدر ما يحاول هذا العدد المساهمة فى إعادة فتح باب الاجتهاد، فى التعرف على إنجاز شاعر متجدد القيمة، فإنه يسعى إلى تحقيق غايته من خلال محاور متعددة، ومستويات متباينة. وسوف يلحظ القارىء ـ فى هذا العدد ـ التركيز على نصوص أحمد شوقى، ووفرة الدراسات النصية لأعماله، كما يلحظ التنوع اللافت فى المناهج النقدية المستخدمة فى التعامل مع نصوص الشاعر، بل التباين فى الإجراءات التى يتوسل بها المنهج الواحد فى التعامل مع شاعر واحد.

وتتجاوز ـ فى هذا العدد ـ الدراسات التى تسعى وراء الإجابة عن أسئلة كلية ، من خلال نظر شامل إلى شعر الشاعر ، مع الدراسات التى تقصر نفسها على نصوص بأعيانها ، تتمثل فى قصيدة واحدة ، أو مسرحية دون غيرها ، على نحو يتعمق معه التحليل جزئيات النص ، فينتهى إلى أحكام كلية . وتتجاوب ـ فى هذا العدد ـ الدراسات التى تتوجه إلى الشعر الغنائى ـ عند شوقى ـ مع الدراسات التى تتوجه إلى مسرحه الشعرى ، أو نثره الفنى . وفى المجال الأخير تتقارب الدراسة الخاصة بالمأساة مع الدراسة الخاصة بالملهاة ، مثلما يتقارب البحث عن الصورة الشعرية مع البحث عن الشعر المنثور . وتتناظر ـ فى هذا العدد ـ الدراسة التحليلية مع الدراسة التوثيقية ، مثلما تتجاوب التحليلات البنيوية مع الأسلوبية ، وتتقابل البنيوية والأسلوبية مع التفسير التاريخى أو التحليل الاجتماعى ، دون أن يخلو الأمر ـ فى النهاية ـ من محاولات توفيقية .

ويبدأ هذا العدد بدراسة **محمد زكى العشماوى** عن «**دلائل القدرة الشعرية عند شوقى**» . وتتأمل الدراسة أحمد شوقى ، بوصفه الشاعر الذى بلغ ـ بعد البارودى ـ بحركة النهضة الإحيائية مبلغا عظيما من الجودة والإتقان . قارب بين شعره وما لدى العباسيين من تجارب شعرية . وإذا كان هذا الفهم لشعر شوقى يؤكد صلته بالتراث فإنه يؤكد تميز هذا الشعر داخل التقاليد المتواصلة . وتبدو «دلائل» هذا التميز فى «القدرة الشعرية» عند شوقى ؛ تلك القدرة التى اقترنت بتطويع العناصر التراثية ، واستغلالها فى وصل حاضر الأمة بماضيها ، واستشراف المستقبل من خلال العلاقة بين الماضى والحاضر . وتقترن هذه «القدرة الشعرية» بتضافر «الإيقاع الموسيقى التقليدى» ـ العروض العربى ـ مع إيقاع داخلى يكمن فى ترتيب الجمل ونظمها . ويقترن هذا التضافر ـ بدوره ـ بعاطفة هادئة مركّزة ، تنأى عن الانفعال الصاخب ، وتخضع لسلطان العقل والفن ، فتتباعد بصاحبها عن الذاتية الضيقة ، لتصله بأفق أوسع ، تغيب فيه وحدة الفرد فى لقاء مع الإنسانية .

وإذا كانت «**القدرة الشعرية**» لشوقى قد مكّنته من الحركة الحرّة فى طريق الإبداع ، مع المحافظة على رنين القدماء وأشكالهم ، فإن هذه القدرة تبدو من منظور مغاير ، مع قراءة **أدونيس** (على أحمد سعيد) لشوقى «**شاعر البيان الأول**» . وتتحول ثنائية العلاقة الموجبة ، التى كانت تصل بين شوقى الشاعر والتراث ـ عند محمد زكى العشماوى ـ لتصبح ثنائية سالبة ، أشبه ـ فى قراءة أدونيس ـ بثنائية دى سوسير عن «**اللغة**» و«**الكلام**» . ولكنها ثنائية تؤكد العلاقة التى ينطبق فيها المبنى الواحد على موضوعات متعددة ، وتتغرب فيها الأشياء لتسكن نسقا ثابتا لا يتغير . إنها الثنائية التى يتحرر فيها الشاعر ظاهريا ، لكنه ينطق لغة تتحكم فيه داخليا . وتركّز قراءة أدونيس على قصائد ثلاث لشوقى ـ هى : «**غاب بولون**» ، و«**باريس**» ، و«**نجاة**» ـ لتكشف القراءة عن شعر «**الكلام**» فى هذه القصائد ، من حيث هو شعر خاص فى الظاهر . ولكن تأمل مستويات صلة هذا الشعر ـ «**الكلام**» ـ بما يتجلى فيه ـ «**اللغة**» ـ يؤكد أن أحمد شوقى يستعيد ـ بالشعر ـ خطابا موروثا مشتركا ، يجعل من قصيدته إنشاء إيديولوجيا . وبقدر ما يوجد هذا الإنشاء كوظيفة ، لها جانبها التربوى وجانبها التحريضى ، فإنه يؤكد أولوية مطلقة وأصلا ثابتا لوجود قَبْلِى . لا يفترق فيه الشعر ـ «**الكلام**» ـ بالبحث ، بل بالإيمان ، فيصبح الشاعر حامل إيديولوجيا قَبْلية ، متعالية ، تتلفظ نفسها من خلال كلماته . وبقدر ما تغيب ذات الشاعر ، بوصفها فاعلة خلاقة ، تبق سطوة «**اللغة**» لتكبح الإبداع الفردى ، ويتحول «**التجديد**» إلى نوع من «**التذكر**» ، يغدو معه «كلام» الشاعر الجديد نسخا لكلام الشاعر «**الأول**» .

ولكن ماذا يحدث لو نظرنا إلى ثنائية الشاعر والتراث من منظور مغاير تماما ؟ وماذا نفعل لو سلمنا أن علاقة الشاعر بأسلافه هى الشرط الأول فى بناء «الشخصية الشعرية» ؟ إن هذا التسليم هو الأساس الذى يحرّك دراسة **ناصر الدين الأسد** عن «**عناصر التراث فى شعر شوقى**» . ولذلك تبدأ الدراسة بتأكيد «العناصر التراثية» ، بوصفها عناصر لازمة فى شعر أى شاعر . إن الشاعر لا يكون شاعرا إلا بالعرس بشعر التراث ، فى منابعه الأصلية ، ومن مصادره الأولى . وإذا كان الأمر كذلك فمن الضرورى البحث عن «عناصر التراث فى شعر شوقى» ، بوصفها عناصر ساهمت فى تكوين شاعريته ، وليس بوصفها عناصر تبين عن «السرقات» ، أو عن مجرد «المتابعة» . ويبدأ البحث بكتاب «**الوسيلة الأدبية**» ، الذى استقى منه شوقى ما صقل طبعه ، لينطلق البحث ـ بعد ذلك ـ إلى عناصر أخرى من التراث ، تتصل بترديد شوقى لأسماء مجموعة من الشعراء ترديدا مقترنا باقتباسات من شعرهم ، أو إشارة تضمينية إلى أشعارهم . وبقدر ما يتوقف البحث عند صلة شوقى بالبحترى وأبى تمام وابن زيدون ، يتوقف عند صلة شوقى بالمتنبى ، ليعرّج البحث ـ فى ثنايا ذلك ـ على معارضات شوقى الصريحة والضمنية . ويلتفت البحث إلى العناصر التراثية فى مسرحيتى «**مجنون ليلى**» و«**عنترة**» ، ليؤكد ـ فى النهاية ـ أن شوقى «شاعر التراث العربى وفارس حلبته» .

وإذا كان التركيز على علاقة شوقى بالتراث ـ فى مستواها السالب ـ يجعل من قصيدته قصيدة «تقليدية» فإن النظر إلى هذه القصيدة ، من منظور الظروف السياسية والاجتماعية ، قد ينتهى بالكشف عن «أزمة» تقترن بهذه القصيدة . ويتأمل **على البطل** ـ من هذا المنظور ـ «**أحمد شوقى وأزمة القصيدة التقليدية**» ، ليقدّم «دراسة فى ضوء الواقع السياسى والاجتماعى» . وبقدر ما تؤكد هذه الدراسة بلوغ شوقى بالشعر التقليدى قمة ما يمكن أن يؤديه من عطاء فنى ، تحت ظل ظروف تاريخية نموذجية فى تطور المجتمع ونموه ، فإنها

تؤكد أن هذا الإنجاز كان عقبة أمام الشعراء الذين طمحوا إلى تجاوز ما وصل إليه احمد شوقى . وتركز الدراسة على «الوعى الاجتماعى» الذى يتجلى فى شعر شوقى . وتكشف عن العناصر المحركة لهذا الوعى . من حيث صلتها بموقع طبقى . ومن حيث تأثيرها المقترن بخصائص فنية متميزة . وبقدر ما تتحرك الدراسة لتصل بين الشاعر وبنية العلاقات الاجتماعية فى عصره فإنها تتجه إلى تحديد قيمة هذا الشعر . بالنظر إلى هذه العلاقات . وذلك لتنتهى بتأكيد طبيعة «الأزمة» التى يمثلها شعر شوقى . بالقياس إلى كل من يقلّده . فى عصر مختلف وعلاقات مغايرة .

وينطوى هذا النظر الاجتماعى إلى شعر شوقى على مسلمة تردّ أبعاد القيمة إلى ما ينطوى عليه الشعر من «**انعكاس**» لعلاقات اجتماعية . وهى مسلمة قد تنتهى (مالم يدعمها الوعى الحذر بالوسائط المعقدة التى تفصل بين ما يعكسه الشعر وما ينعكس عنه) إلى تحويل الشعر إلى «وثيقة اجتماعية» . يبحث فيها الدارس عن «مفاهيم اجتماعية» وليس عن «عناصر شعرية» . ولذلك تأتى دراسة **حمادى صمود** لتحديد «**شعرية الشوقيات**» . وذلك من خلال «رأى فى مقولة البدائل فى الخطاب النقدى العربى» . وتلمح الدراسة إلى شىء من التمييز بين «الوعى الإيديولوجى» و «الإدراك الجمالى» . وعندما تركز على الثانى فإنها لا تستبعد الأول . بل تفهمه من حيث هو مدلول من مدلولات «رؤية» . تحدد علاقة المنشىء بموضوعه . وبالعالم الذى يتحرك فيه . ويتوجه التحليل – مع هذا التركيز – إلى الأبنية اللغوية . فى نصوص شوقى . من حيث هى دوال . يقترن مدلولها بنواة دلالية عميقة . ترتد إليها مختلف المنجزات النصية . وبقدر ما يتوجه التحليل – من هذا المنظور – إلى إبراز خصائص الصورة عند شوقى . فإنه يبرز أسبقية التشبيه على الاستعارة . ليستخرج من ذلك عنصرا دالا يرتبط بعناصر «الرؤية» . ويكشف التحليل عن السنن اللغوية فى شعر شوقى . ملاحظا التفاعل بين المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية . فتظهر أهمية «التناظر» و «التقابل» . من حيث هما عنصران دالان يتصلان بالرؤية . ولا يمضى التحليل إلى غايته تفصيلا . بل يتوقف عند مجموعة من الأمثلة . تغنى عن غيرها . عندما يستغلها المحلل للكشف عن غايته الضمنية . وهى ضرورة إعادة النظر فى «الخطاب النقدى» . من خلال إعادة النظر فى «شعرية الشوقيات» .

وتفرض هذه الضرورة – ضمن ما تفرض – التوقف عند نصوص شوقى . وإعادة النظر التفصيلى فى قصائده . والتأنى فى فهم علاقاتها المتشابكة . ولذلك تتقارب دراسة **محمد مصطفى بدوى** عن «**الذاتية والكلاسيكية فى شعر شوقى**» مع دراسة **محمود الربيعى** عن «**توازن البناء فى شعر شوقى**» . وذلك على أساس أن كلتا الدراستين تركز على نص بعينه . هو قصيدة «**الهلال**» فى الدراسة الأولى . وقصيدة «**لبنان**» فى الدراسة الثانية . وبقدر ما توقف كلتا الدراستين عند نص محدد . تؤكد كلتاهما الحاجة إلى التناول التفصيلى للشعر . «من حيث هو شعر أولا» . هكذا يبحث محمد مصطفى بدوى – فى قصيدة شوقى – عن **شوقى الشاعر** . وليس «شاعر الوطنية . أو شاعر العروبة . أو شاعر الخلافة . أو شاعر الإسلام» . ويبحث محمود الربيعى – فى قصيدة شوقى – عن النص فى ذاته . بوصفه بناء لغويا خاصا . يفضى إلى معان بعينها . ويتخذ له موضوعا من داخل تركيبه . يعبر عن رؤية الشاعر الفنية . لا عن موقفه السياسى .

وبقدر ما تكشف دراسة محمد مصطفى بدوى عن علاقات المعنى فى قصيدة شوقى فإنها تكشف عن علاقات المبنى . من خلال «المفارقة» . و «الطباق» . و «الجناس» . مثلما تكشف عن وظائف دلالية متميزة يلعبها «التضمين» . وما يتصل بذلك من تولّد الصور الشعرية . ويؤكد التحليل صفات «التوازن» فى المعنى والمبنى . فيكشف عن «كلاسيكية» أحمد شوقى . تلك التى توازن – بدورها – مع العناصر الشخصية «الذاتية» دون أن تقمعها . وتبدأ دراسة محمود الربيعى من المستويات الصوتية . لتتوقف عند الأصوات المتجانسة من حيث هى دوال . تكشف عن عمل «كلاسيكى» نموذجى . ينبنى على نحو هندسى منطق . وعندما تلتفت الدراسة إلى المدلول . تتوقف عند تدرج المعنى فى القصيدة . من حيث هو بناء صاعد . يشتمل على بداية ووسط ونهاية . وبقدر ما تكشف الدراسة عن «الاطراد» و «التجانس» من ناحية . فإنها تكشف عن «التقابل» و «التضاد» من ناحية أخرى . فتبرز – بذلك – خاصية «التوازن» . تلك التى تتحول – بدورها – إلى «توازن مقابلة» و «توازن اطراد» فى الوقت ذاته .

إن أمثال هذه الدراسة النصية تقودنا إلى الكشف عن خصائص «**كلاسيكية**» . تتصل بالتوازن والتقابل والاطراد . مثلما تتصل بالتدرج المنطقى والحركة المنضبطة للمشاكلة . ولكن هناك خاصية «كلاسيكية» مهمة . تتصل بعلاقة النص اللاحق بالنص السابق . من خلال مبدأ «**المعارضة**» . ولذلك يفضى الكشف عن «الخصائص الكلاسيكية» – بالضرورة – إلى إعادة التأمل فى علاقة شعر شوقى بالتراث . ولكن من خلال تحليلات نصية متعينة . وتتعاقب ثلاثة من التحليلات النصية . لثلاث من «معارضات» شوقى . فى هذا العدد . أولها بائيته التى كتبها فى انتصار الأتراك معارضا بائية أبى تمام فى «فتح عمورية» . وثانيتها «نهج البردة» التى كتبها شوقى معارضا «بردة» البوصيرى . وثالثتها «سينية» شوقى التى نظمها فى المنفى معارضا «سينية» البحترى .

ويبدأ تحليل **محمد بنيس** بالبحث عن «**النص الغائب فى شعر شوقى : القراءة والوعى**» . من خلال نموذج محدد . هو بائية شوقى :

الله أكبرُ كمْ فى الفتحِ منْ عجبِ   ياخالد الترك جدّد خالد العرب

ويتحرك التحليل صوب الموازنة التفصيلية بين «بائية» شوقى و «بائية» أبى تمام :

السيف أصدقُ إنباءً من الكتبِ   فى حدّه الحدُّ بين الجدّ واللعبِ

لينتهى التحليل إلى مجموعة من النتائج ، تنطوى على منظور قيمى محدد . ويعتمد التحليل ، ابتداء ، على مفهوم محدد للنص ، مؤداه أن «النص» شبكة من العلاقات اللغوية ، تلتقى فيها عدة نصوص سابقة . هذه النصوص السابقة هى النص الغائب ، الذى يستعيده النصُّ اللاحق ، من خلال تبدل وتحوّل ، حسب درجة وعى الكاتب بعملية الكتابة من ناحية ، ومستوى تأمل الكتابة لذاتها من ناحية ثانية . دون أن يكون هناك تطابق ــ بالضرورة ــ بين النص الغائب (**المُعَارَض**) والنص الحاضر (**المُعارِض**) . والنص الغائب ــ فى حالة شوقى ــ هو نص أبى تمام ، ولكن استعادته ــ فى قصيدة شوقى ــ تتم على نحو سالب ، يغلب فيه التنافر التجانسَ ، وتسيطر فيه الخطابة على الكتابة ، ويقترن الاستهلاك فيه بنوع من «الرؤية» ، ذات صلة بالحدود القصوى لوعى فئة اجتماعية بعينها .

ويتحرك تحليل **محمد الهادى الطرابلسى لقصيدة** شوقى «**نهج البردة**» من خلال منهج مغاير ، يعتمد على «**الأسلوبية المقارنة**» . تلك التى كانت خلاصة دراسة لافتة عن «خصائص الأسلوب فى الشوقيات» (منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١) . و«الأسلوبية المقارنة» ــ فيما يتصورها صاحبها ــ مَشْرَع لدراسة أساليب الكلام ، فى مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة ، بقصد تبين خصائص الأساليب فى نص بعينه ، عن طريق مقابلتها بغيرها من الخصائص ، فى نص أو نصوص مغايرة ، سابقة أو معاصرة أو لاحقة . وتعتمد المقابلة ــ فى دراسة شوقى ــ على المقارنة بين قصيدته «نهج البردة» :

ريمٌ على القاعِ بين البانِ والعلمِ   أحلَّ سَفكَ دمى فى الأشهرِ الحُرُمِ

وقصيدة البوصيرى :

أمِنْ تَذكّرِ جيرانٍ بذى سَلَمِ   مَزجْتَ دَمعًا جَرى مِنْ مُقلةٍ بدمِ

«البُرْدَة» أو «البُرْأَة» . وهى الأصل الذى نهج شوقى نهجه . وبقدر ما يلمح التحليل ــ فى هذه المقارنة ــ إلى الخصائص العامة لمعارضات شوقى فإنه يتوقف ــ تفصيلا ــ ليقابل بين أسلوب شوقى وأسلوب البوصيرى ، فى معالجة موضوع بعينه . وهو المقابلة بين المسيحية والإسلام . وتتكشف ــ من خلال المقارنة التفصيلية ــ الخصائص الأسلوبية لشوقى ، بجوانبها الدلالية والصوتية والتركيبية . وذلك لكى يتأكد حكم قيمى فى النهاية ، مؤداه أن المعارضة تبدأ فى الظاهر ــ عند شوقى ــ من منطلق احتذاء ومقاربة ، ولكنها تنتهى ــ فى الحقيقة ــ إلى ارتقاء ومجاوزة .

أما تحليل **كمال أبو ديب** عن سينية شوقى فهو «**دراسة فى بنية النص الإحيائى**» ، تتجاوز الأسلوبية إلى البنيوية . فلا يركز التحليل ــ من ثم ــ على علاقة النص اللاحق بالنص السابق على المستوى الأسلوبى الجزئى . بل ينصرف التحليل إلى البحث عن العناصر التكوينية للذاكرة الشعرية ، على نحو ما تتجلى فى نص فردى . وبذلك يبدأ التحليل من ثنائية عامة ، طرفاها التجربة الفردية والذاكرة الشعرية . ليتحرك صوب البحث عن ثنائيات متجاوبة أو متعارضة ، أبرزها ثنائية الزمن والذاكرة من ناحية ، وثنائية الذات الفردية والعالم الخارجى التاريخى من ناحية أخرى . وبقدر ما تظهر الثنائية انفصالا دلاليا متأصلا ، فى نص السينية ، تظهر توترا عميقا بين مكونات متدابرة ، تكشف عن أزمة النص الإحيائى وأزمة الإحيائيين فى الوقت نفسه . وتتمثل الأزمة فى قصور جذرى فى العلاقة بين الذات والعالم ، حيث تتقلص الفاعلية الخلاقة للذات إزاء سيطرة الإنشاء التراثى وتدفق الذاكرة الشعرية . وعندئذ تبدو «الذاكرة الشعرية» قرينة بنية متولدة ، تكشف عن أزمة فئة اجتماعية ، تحاول التحرر فى الحاضر ، لكن عبر إطار مرجعى ، يعود بها إلى الماضى .

قد نلمح لونا من التعارض بين تحليل كمال أبو ديب وتحليل محمد الهادى الطرابلسى لمعارضات شوقى . وهو تعارض ينطوى على مفارقة تصورية مفهومية ، تمايز بين «**البنيوية**» و «**الأسلوبية**» ، وتفضى إلى مغايرة فى منظور القيمة وإجراءات التحليل وعمليات التفسير على السواء . ولكن «الأسلوبية» نفسها تنطوى على أكثر من تعارض ، لأنها تنطوى على أكثر من منهج واتجاه . ويبدو هذا التعارض الأخير عبر ثنائية منهجية ، يقترن طرفها الأول بلون من «**الأسلوبية السياقية**» ، تحاول اكتشاف القيمة الجمالية للنص ، من خلال «**التضافر الأسلوبى**» ، ويقترن طرفها الثانى بلون من «**الأسلوبية الإحصائية**» ، تحاول توثيق النص ، وتصحيح نسبته إلى صاحبه ، من خلال التعرف على «**البصمة الأسلوبية**» الفارقة . ويبدو هذا التعارض الأخير فى التمييز بين دراسة **عبد السلام المسدى** عن «**التضافر الأسلوبى وإبداع الشعر**» ، تلك الدراسة التى تتوقف عند قصيدة شوقى «ولد الهدى» ، ودراسة **سعد مصلوح** عن «**تحقيق نسبة النص إلى المؤلف**» ، وهى «دراسة أسلوبية إحصائية فى الثابت والمنسوب من شعر شوقى» .

وتبدأ الدراسة الأولى بتأكيد منهجها وهو البحث عما يخلق «الفعل الشعرى» فى سياق النص ، وذلك من خلال تحليل أسلوبى لنموذج محدد ، هو قصيدة :

ولد الهُدَى فالكائناتُ ضِيَاءُ   وفمُ الزَمَانِ تَبسُّمٌ وَثَنَاءُ

ويتحرك التحليل ــ فى هذه الدراسة ــ ساعيا وراء أنماط العناصر المكوّنة للظاهرة الأسلوبية ، فى قصيدة شوقى ، فيلتفت التحليل إلى الانتظام البنائى الذى يصل بين هذه الأنماط فى القصيدة . ويكشف التحليل عن نمط «التفاصل» ، ونمط «التداخل» ، ونمط «التراكب» ، ويمضى التحليل فى الكشف عن تجاوب هذه الأنماط فى «تضافر» ، يحدد مفتاح الشعر الشعرى ، فى قصيدة أحمد شوقى

فيحدد قيمتها الجمالية التي تغدو قيمة أسلوبية . ويبدو «**التضافر**» ـ من هذا المنظور القيمي ـ قرين انتظام بنائي . تتوازن فيه المكوّنات اللغوية . لتنطوي وحدتها على تنوع . بحيث تصبح قصيدة «**ولد الهدى**» نسيجا لغويا لحمته الائتلاف وسداه الاختلاف .

وإذا كانت «أسلوبية» عبد السلام المسدي تبحث ـ في قصيدة «ولد الهدى» ـ عن القيمة الشعرية للتضافر فإن «أسلوبية» سعد مصلوح تبحث عن «القيمة التوثيقية» لصحة النصّ في قصائد شوقي . من خلال عمليات إحصائية خالصة . ويزيد من أهمية هذه «الأسلوبية الإحصائية» الحاجة إلى التأكد من «صحة» ما ينسب إلى شوقي من شعر . سواء في «**الشوقيات المجهولة**» . وقد جمعها **محمد صبري السربوني** . أو فيما يسمى «**الشوقيات الروحية**» . وقد أذاعها **رؤوف عبيد** . وهي تلك القصائد التي قيل إن «روح» شوقي أملاها على «وسيط روحاني» . وإذا كانت «الأسلوبية الإحصائية» تعتمد على تحديد «البصمة الأسلوبية» لتحديد مستوى الصحة . فالسبيل إلى ذلك ـ في حالة شوقي ـ هو تحديد خصائصه الأسلوبية الثابتة . كما تظهرنا عليها نصوصه المؤكدة . بحيث تصبح الخصائص الأسلوبية الثابتة «عيارا» يستخدم في قياس «صحة» ما ينسب إلى شوقي . ولقد كانت نتيجة استخدام هذا العيار التشكيك في «نسبة» بعض «الشوقيات المجهولة» . وأهم من ذلك «الجزم» بما يشبه استحالة هذه النسبة في حالة «الشوقيات الروحية» .

ولا تقتصر هذه «الأسلوبية الإحصائية» على توثيق النصوص . بل تتجاوز التوثيق لتصبح ـ في مجال مغاير من مجالاتها ـ أحد الأنماط الإجرائية في عمليات الوصف والتصنيف . خصوصا في مجالات «**الصورة الفنية**» . حيث هناك دراسات لافتة تستخدم التصنيف الإحصائي . في تحليل مجالات الصورة . ووظائفها . ومصادرها . وخصائصها . على نحو ما فعلت **كارولين سبرجن** في دراستها عن «**الصورة الشعرية عند شكسبير**» . أو ما فعله **ريتشارد فوجل** عن «**الصورة عند كيتس وشيللي**» . أو ما فعله **ستيفن أولمان** عن «**الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة**» . وقد تجلى أثر هذه الدراسات في الكتابات المعاصرة عن الشعر العربي . ابتداء من الشعر الجاهلي . ومرورا بشعر بشار وأبي تمام . وانتهاء بتتبع تطور الصورة في الشعر العربي الحديث بوجه عام . أو الشعر الإحيائي بوجه خاص

وتحظى «**الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي**» ـ في هذا العدد ـ بدراسة يقوم بها **عبد الفتاح عثمان** . وهي دراسة تعتمد . ابتداء . على التعريفات التي قدمها **محمد غنيمي هلال** لمفاهيم الصورة في المدارس الأدبية المختلفة . بعد مزجها ببعض أفكار البلاغة العربية القديمة . وتتحرك الدراسة من فرضية مؤداها أن الصورة في شعر شوقي تجمع كل الخصائص والأنماط فهناك «الصورة التشخيصية» التي تستخدم في وصف الطبيعة . و«الصورة التجسيدية» التي يتمكن شوقي بواسطتها من التعبير عن المعنويات في قالب مادي محسوس . و«الصورة التجريدية» التي يستخدمها شوقي حين يشبّه المحسوس بالمعقول أو المعقول بالمعقول . ثم «الصورة الوصفية ـ البلاستيكية» ويراد بها مطلق التجسيم والتكبير . وأخيرا «الصورة الدرامية» التي تحفل بالحركة والصراع . وبقدر ما تحاول الدراسة تصنيف الصورة عند شوقي فإنها تحاول أن تتتبع مصادرها في التاريخ والطبيعة لتنتهي باجتهاد في تحديد القيمة . من منظور السلب والإيجاب على السواء .

وإذا كانت دراسة عبد الفتاح عثمان عن «الصورة الفنية» تحاول تقديم اجتهاد في فهم شعر شوقي فإن دراسة **حسين نصار** عن «**الشعر المنثور عند أحمد شوقي**» تحاول تقديم اجتهاد مشابه . ولكن في نثر أحمد شوقي . إذ تقع الدراسة على جوانب من «الشعر المنثور» في كتاب شوقي «**أسواق الذهب**» . خصوصا في حديثه عن «الجندي المجهول» . و«الوطن» . و«الذكرى» . وتهتم الدراسة بالكشف عن السياق التاريخي للشعر المنثور . في أدبنا الحديث . مثلما تناقش ارتباط الشاعرية بالوزن . وتتوقف لتحليل نص قصير من نصوص شوقي . لتستخرج بعض خصائص عامة للشعر المنثور .

وإذا كانت الدراسات السابقة تركز على الشعر الغنائي لأحمد شوقي فإن أربعا من الدراسات المتعاقبة ـ في هذا العدد ـ تركز على المسرح الشعري عند شوقي . وأول هذه الدراسات دراسة **إبراهيم حمادة** عن «**مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية**» . وتبدأ الدراسة بإجماع دارسي شوقي على تأثره بالمسرح الكلاسيكي الفرنسي . أيام دراسته في فرنسا . ولكن الدراسة تنقض هذا الإجماع . وتوضح مدى التباعد بين مسرح شوقي وأصول المسرح الكلاسيكي . من خلال مناقشة خصوصية الموضوعات ومصادرها . والانتظام البنائي للوحدات الدرامية . وتنتهي الدراسة إلى نتيجة مؤداها أن مسرح شوقي لم يجار المسرح الكلاسيكي . وإنما اتبع تقاليد المسرح الغنائي في عصره الزاهر . عصر أبي خليل القباني والشيخ سلامة حجازي . ولذلك تزخر مسرحيات شوقي بمشاهد الرقص والغناء . كما تتميز بقصائدها الوجدانية الطويلة التي تصلح للغناء

ولعل هذه النتيجة التي وصل إليها إبراهيم حمادة تدفعنا إلى إعادة النظر في مسرح شوقي . وتهتم بأصوله التراثية العربية أكثر من اهتمامنا بأصوله الغربية . وتأتي دراسة **عبد الحميد إبراهيم** عن «**المصادر التاريخية في مسرحية مجنون ليلى**» . لتؤكد هذا الجانب . فتكشف عن الصلة الوثيقة بين مسرحية شوقي والمؤلفات العربية . خصوصا المؤلفات التي تدخل في التراث الشعبي . من قبيل «مصارع العشاق» و«قصة قيس بن الملوّح العامري» . وإذا كان تأثر مسرح شوقي بمصادر التراث الرسمي لا يحتاج إلى دليل . في مسرحيات مثل «**مجنون ليلى**» و«**عنترة**» و«**أميرة الأندلس**» فإن تأثره بالمصادر الشعبية . فضلا عن متابعته تقاليد المسرح الغنائي هو الذي يحتاج إلى جهد واكتشاف

وتتعاقب ـ فى الحديث عن مسرح شوقى ـ دراستان تركّز كل منهما تركيزا خاصا على « المرأة » . وتتتبع الدراسة الأولى « **صورة المرأة فى مسرحيات أحمد شوقى** » بوجه عام . بينما تتوقف الدراسة الثانية عند ملهاة « **الست هدى** » بوجه خاص . وتؤكد **أنجيل بطرس سمعان** ـ فى الدراسة الأولى ـ أهمية الشخصية النسائية فى أعمال شوقى النثرية والشعرية على السواء . وبقدر ما تلفت دراستها الانتباه إلى دلالة عناوين مثل : « **عذراء الهند** » . و « **مصرع كليوباترا** » . و « **الست هدى** » . و « **البخيلة** » . و « **أميرة الأندلس** » . تلفت الدراسة الانتباه إلى الدور المحورى الذى تقوم به « المرأة » فى بقية أعمال شوقى . وتصل الدراسة بين الدور الدال للمرأة فى مسرح شوقى وحركة النهضة التى أكدتها دعوة **قاسم أمين** إلى تحرير المرأة . وساهم فيها أحمد شوقى بقصائده المتعددة . وبقدر ما تركز الدراسة على رؤية شوقى للمرأة فى الإطار التاريخى الذى اختاره لمعظم مسرحياته تركز على مدى ما تعكسه هذه الرؤية من الواقع المصرى . ومن حقيقة المرأة بوجه عام . وذلك دون أن تغفل الدراسة التناول الفنى لصورة المرأة . من حيث خلق الشخصيات وارتباطها بالحدث الدرامى واستخدام الحوار والشعر فى المسرحية .

وتتحرك دراسة **منى ميخائيل** فى تحليلها للمضمون الفكرى والاجتماعى لملهاة « الست هدى » فى اتجاه قريب من اتجاه أنجيل بطرس سمعان . فتركز الدراسة الأخيرة على موقف شوقى من قضية المرأة . وتحاول أن تكشف المدى الذى وصل إليه فى ملهاته . وما تكشف عنه الملهاة نفسها من نظرة تتعاطف مع « المرأة » فى أزمتها الاجتماعية . لقد نجح شوقى فى تأكيد موقفه المناصر لتحرير المرأة فى هذه الملهاة . فضلا عن نجاحه فى تقديم شخصيات تتمتع بخصوصية إنسانية . وفتح آفاق جديدة للملهاة والخطاب الشعرى على السواء .

وننتقل ـ بعد هذه الدراسات عن مسرح شوقى ـ إلى مجال مغاير . عبر محاور هذا العدد . يتصل بالتأثر والتأثير . ولكن التأثر والتأثير . فى هذا المجال . لا ينظر إليه من منظور الأدب المقارن . وإن اقترب منه . وإنما من منظور تاريخى . يتصل بأثر بعض الأحداث الدالة فى شعر شوقى من ناحية . وتأثير شعره فى الشعر العربى المعاصر له واللاحق من ناحية ثانية . وتأتى دراسة **محمود على مكى** عن « **الأندلس فى شعر شوقى ونثره** » لتتوقف وقفات مفصّلة عند أثر الأندلس فى إنتاج شوقى . متعقبة هذا الأثر ـ فى قسمها الأول ـ منذ بداية شوقى الشعرية . مرورا بسنوات دراسته فى فرنسا . ثم عودته إلى مصر . حتى سنة ١٩١٤ . لترصد بذلك صلة شوقى بشعراء الرومانسية الأوربية . وتتتبع تخلّق فن الموشح فى شعره . مثلما تتبع مقالاته التى كتبها عن الأندلس . ومعارضاته الأولى للشعراء الأندلسيين . وتمضى الدراسة ـ فى قسمها الثانى ـ لتتبع رحلة المنفى . وحياة شوقى فى اسبانيا . منذ أوائل سنة ١٩١٥ إلى سنة ١٩١٩ . وبقدر ما توضح الدراسة صلة شوقى بالثقافة الاسبانية تكشف عن صلته بالتراث الأندلسى . لتتفهم آثار شوقى الأدبية فى المنفى ، بكل ما فيها من شعر غنائى يتوزعه الموشح والقصيد . وشعر تاريخى يضمه كتاب « **دول العرب وعظماء الإسلام** » . وما يتصل بهذا وذاك من آثار نثرية أهمها « **أميرة الأندلس** » .

وإذا كانت دراسة محمود على مكى تكشف عن تأثر شعر شوقى ونثره بتجربة تاريخية محددة . هى تجربة المنفى . فإن دراسة **على الشابى** تكشف عن تأثير شوقى فى غيره من شعراء العربية . وذلك من خلال « **إطار لدراسة تأثير شوقى فى الشعر التونسى فى الثلث الأول من القرن العشرين** » . والمنهج المتبع ـ فى هذه الدراسة ـ قريب من منهج الدراسة السابقة ، فهو منهج تاريخى . يعتمد الوثائق والوقائع . ويرصد أثر شوقى فى الحياة الفكرية والأدبية التونسية. وتبدأ الوقائع التاريخية بالصلة التى نشأت بين شوقى وأحد زعماء الحركة الوطنية التونسية . وهو الشيخ عبد العزيز الثعالبى . أثناء إقامته فى مصر . وبقدر ما تتبع الدراسة أثر شوقى فى شعراء « الإحياء » فى تونس - من أمثال **محمد الشاذلى خزنه دار** . **وسعيد أبى بكر** . **ومصطفى خريف** . فإنها تتوقف عند تأثير شوقى فى شعراء الرومانسية . خصوصا الشابى . فى قصائد مثل « **الجنة الضائعة** » التى تتقارب بعض مقاطعها مع قصيدة شوقى « **غاب بولون** » .

وتختتم محاور هذا العدد بدراسة **صالح جواد الطعمة** عن « **شوقى وآثاره فى مراجع غربية مختارة** » . وهى دراسة تتتبع اهتمام الأوروبيين بشعر شوقى . دراسة وترجمة . منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى يومنا . وتلتفت الدراسة إلى تزايد الاهتمام بشعر شوقى . فى الأوساط الاستشراقية . بعد الحرب العالمية الثانية . وذلك فى إطار اتساع الاهتمام بالأدب العربى الحديث عموما . ولكن تؤكد الدراسة أن نصيب شوقى من الترجمة والدراسة لايزال محدودا . ينتظر المزيد من الجهد . خصوصا تقديمه إلى القارىء الأوروبى العام . من خلال نماذجه الشعرية الإنسانية . وتختتم الدراسة . بملحقين ، يضم أولها تصنيفا ببليوجرافيا للمترجم من شعر شوقى . ويضم ثانيهما ببليوجرافيا لأهم المصادر الأجنبية عن أحمد شوقى .

وينتهى العدد بعد عرض **ماهر شفيق فريد** و **محمد عبد المطلب** لكتابى منح خورى ـ « **الشعر وتكوين مصر** » ـ **ومحمد عبد الهادى الطرابلسى** ـ « **خصائص الأسلوب فى الشوقيات** » ـ ولكن ليبدأ القارىء فى طرح أسئلته الخاصة . حول ما قيل عن شعر شوقى . وما يمكن أن يقال عنه .

دلائل القدرة الشعرية عند شوقي

محمد زكي العشماوي

قالوا : إن شعر شوقي هو من صميم مرحلة الإحياء التي تزعمها محمود سامي البارودي والتي قامت تستهدف ربط حلقات التاريخ التي كانت قد انفصمت عندما نضب الشعر العربي بعد عصور العباسيين ، وذلك بطغيان الصنعة ، واختفاء الأصالة وراء قضايا تقليدية ميتة . فكان الشعر في عصر الجمود هذا ، كما يصوره العقاد : «كلاماً منظوماً لا يستهدف غير الوزن ، ولا يستكثر إلا محسنات الصنعة حتى تحول الشعر إلى ما يشبه الشواهد والمنظومات التي كانت تشيد بها كتب البيان والبديع ، فظهر في الشعر التطريز والتصحيف والتشطير والتخمين . وراح الشعراء يتبارون في اللعب بالألفاظ وجمعها كما يتبارى الأطفال في جمع الملون وتنضيده »[1] . فكان لابد ، وحالة الشعر هذه ، أن تنشأ حركة شعرية ناهضة تحطم أسوار الجمود وتدك حصونه ، فبدأت حركة البعث الجديدة التي تزعمها البارودي ، والتي استطاعت أن تجعل الماضي يرتد إلى الحاضر ، وأن تبعث إلى الحياة أروع النماذج في تراثنا الأدبي ، فبدأت العيون تتفتح على ثروة فكرية وأدبية هائلة ، خلفها لنا أسلافنا الأولون ، فنشطت عملية إحياء لأمهات الكتب العربية القديمة ونشرها في الناس .

هذا الارتداد إلى الماضي والامتداد به إلى الحاضر ، كان قد أنقذ الأسلوب الشعري مما كان قد تردَّى فيه ، فأصبح لدينا مستوى من التعبير الأدبي والشعري يضاهي ما انتهى إليه الشعراء العباسيون من تجارب شعرية ، تجد فيه رنين الأقدمين وصوتهم وطرائق صياغتهم ، كما وعتها آذان شعراء حركة البعث من أمثال **البارودي وحافظ وشوقي** .

وعلى الرغم مما حققته هذه الردة إلى الماضي من قدرة على التقاط الرنين الموسيقي ، واحتذاء ما ادخرته الأذن المرهفة ، والمحافظة المستجيبة ، والتي ربما صدرت عن طبع وسليقة ، فقد ظلت مكبَّلة في معظمها بالولاء العقائدي لنماذج الشعراء القديمة ، والمحافظة على النسق الذي يحتذيه في أمانة ، كما يحتذي الخطاط ذو اليد الصناع الذي لا يخطُّ ابتداء بل يجري على مثال سابق أمامه ، فيحتذيه بقلم بين أصابعه.وهذا ما كان يجعله **البارودي** هدفا له ، حين يقول في صراحة :

تكَلَّمَتُ كالماضين قَبْلي بما جَرَتْ ... به عادةُ الإنسانِ أَنْ يتكلما
فلا يَعْتَمِدني بالإساءةِ غافلٌ ... فلا بدَّ لابنَ الأيك أن يترنما

وهكذا كان احتذاء الماضين في عهد البارودي يعتبر إضافة

حقيقية ، بل انتصارا يبتهج له الشاعر ، ومقدرة لا يبلغها أو يحققها إلا الشعراء الحقيقيون . هذا إذا قسنا ما يقوله بما كان يتردد فى عصره من ركاكة وفسولة . من أجل هذا رأينا شموخ البارودى وزهوه ونشوته ، حين يجد نفسه قادرا على أن يتكلم كالماضين قبله .

والسؤال الذى نطرحه الآن للمناقشة هو : هل كان شوقى أحد أقطاب مدرسة الإحياء المشهورين ، والذى قام بدوره الخطير فى إعادة الرنين الموسيقى لشعراء العباسيين ، والحفاظ على بقية طيبة من خمرة الكلاسيكية الأصيلة ، نقول : **هل كان شوقى فى كل ما قدّم من عمل مجرد شاعر لا يخط الخط ابتداء ، بل يجرى بالقلم على مثال سابق ، أو قل هل كان مكبلاً فى قيود التقليد لدرجة تمحى معها شخصيته الفنية ، على نحو مازعم العقاد فى هجومه على شوقى** ، حين **جرد شعره من كل تفرُّد وأصالة؟** أو بمعنى آخر هل افتقر شوقى على طول أعماله الشعرية إلى ما نسميه بالدنيا الفريدة والمبتدعة ، والحيَّة ، والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام ؟ تلك الدنيا التى نعْتبرها ، ويعتبرها الجميع ، أساساً مهماً ضروريا لابد من توافره لدى التجارب الشعرية القادرة على البقاء ، والتى بدونها يصدر الشعر عن مجرد الموهبة التى تختلف فى جوهرها عن العبقرية الخلاقة التى تحفظ لصاحبها خلوده ومكانته فى دَرَج القيم على مرِّ الأيام وتعاقب العصور ، واختلاف المكان والزمان .

قبل الإجابة على هذا السؤال المطروح أرى أنه يجدر بنا أن نتفق معا على جملة من الحقائق حتى يكون كلامنا بعد ذلك موضوعيا ومبنيا على أسس من التفاهم المنطقى .

أولى : **هذه الحقائق أن التزام الشاعر بالرنين الشعرى للقدماء ليس فى حد ذاته عيباً وليس جريمة يؤاخذ عليها الشعراء .**

ثانيا : **إذا كان من الطبيعى ونحن فى مرحلة حضارية تغاير مرحلة أسلافنا ، فنحن نسلّم بأن تكونَ لنا ـ إنْ كنا أحياء بالفعل ـ طريقة تعبير خاصة ، فليس بالضرورة أن تكون لنا أشكال شعرية خاصة أو جديدة ، ذلك أن فى مقدور الشاعر المحافظ على أشكال شعرية قديمة أن يفجّر من خلالها الطاقة ، ويحررها ويضيئها ، بل يمكن أن يحقق كذلك دنياه الفريدة والمبتدعة .**

فالشعر أفق مفتوح ، وكلُّ شاعر قادر على الإبداع يستطيع أن يزيد فى سعة هذا الأفق ، ويضيف إليه مسافات جديدة ، أو على حد قول بعض النقاد : «**إن كل إبداع هو فى آن ، ينبوع وإعادةُ نظر : إعادة نظر فى الماضى وينبوع تقييم جديد**»[٢] .

ثالثا : **إن حكمنا على المحافظين أو التقليديين ـ أو قل المكبلين بالولاء العقائدى للشعر القديم ـ ينبغى أن يفرق بين نوعين من التعامل مع الماضى : النوع الأول هو الذى لا يرى فى تراثنا وشخصيتنا إلا الأشكال الخارجية والقوالب التى جعلت الشعر تمارين فى الوزن أو فى الزخرف أو اللهو .. أو كل ما يجعل التجارب الشعرية فقيرة الحياة ضيقة الأفق . والنوع الثانى : هو الذى أحسن فهم الماضى وازداد ارتباطاً بينابيعه الحية ، وأدرك التراث إدراكا سليما يتجاوز الماضى إلى المستقبل ، والمعلوم إلى المجهول ، والواقع إلى الممكن وما وراء الممكن .**

رابعاً : **إن المحافظة على تقليد ما لشكل القصيدة أو حتى موضوعاتها لا يعنى بالضرورة البقاء فى أسر التقليد والصنعة** ، ذلك أن الشاعر المُبْدِع يمكنه أن يظل مُبدعاً مع محافظته على الشكل القديم ، لأنه فى هذه الحالة سيكون حتماً قادراً على ألا يجعل الشكل وجودا ثابتاً مستقلاً قائماً بذاته ، فإن مثل هذا كفيل أن يحوّل الشعر إلى صناعة ، بل سيصبح الشكل ـ فى حالة حرية الأداء والحركة ـ متفاعلاً مع المضمون ومتوحداً معه ، وبقدر ما يكون الشاعر بارعاً فى التوفيق بين الاثنين يكون شاعراً .

وإذا أردت شاهداً على ما نقول ، فارجع إلى تجارب شعراء كالمتنبى أو أبى العلاء أو أبى نواس أو غيرهم من الشعراء الذين قبلوا التقليد واستطاعوا فى حدود الأشكال القديمة أن يفجْروا طاقات جديدة ، يحرّرونها ، ويضيئونها ، ويُبقونها متوهجة بعدهم ، بل إننا لا نعدو الحقيقة إذا قلنا بوجود عالم خاص لكل شاعر من هؤلاء ، تتحقق فيه رؤيته وموقفه الفكرى الخاص ، وبناؤه الفنى ، وإيقاعه وتوتره ، ولغته التى لا تنفصل عما تقوله .

هذه الحقائق إذا اتفقنا عليها فما أظننا نكون منصفين مع أنفسنا إذا اتهمنا شوقى بأنه كان مجرد شاعر تقليدى يرسف فى أغلال الشكلية والصنعة ، أو ليس عنده سواهما ، أو أنه شاعر منعدم الشخصية ، مفتقد للأصالة ، مُردّد لما يقوله القدماء ، ومنتهٍ إلى ما انتهوا إليه .

وإذا جازلنا أن نذهب فى القول غير هذا المذهب ، وأن نرى فى شوقى رأيا مخالفا ، فما هذا الرأى ؟ ومن يكون شوقى ؟ وما دنياه التى تفرد بها ، أوما هو عالمه الخاص الذى يجعله يبدو نسيجا متميزاً ؟ أو بعبارة أخرى ما دلائل القدرة الشعرية عند شوقى ؟ وهل فى بعضها ما يثبت له شيئا من الأصالة أو نوعا من التفرد يُبرِّئه من الشكل المنغلق الواحد والمنتهى ؟

إن أول دليل على القدرة الشعرية عند شوقى هو ما أجملنا الإشارة إليه سابقا ، ونعنى به صلة الشاعر بتراثه . ونوعية هذه الصلة ، ومعناها من الوجهة الإبداعية .

فالمعروف أن الشاعر الحقيقى لا يرتبط بمادة التراث المكتوبة وحدها ، فإن هذه المادة المكتوبة من فكر أو آثار أو آراء أو كتب إنما تمثل الجانب الثقافى للشاعر فهى تدخل فى تكوين ثقافته . وليس لها من حيث هى مادة تَدَخُّلٌ فى إبداعه . إن صلة الشاعر بالتراث هى فى الحقيقة صلة تتجاوز ذلك ، أى تتجاوز مادة التراث المكتوبة إلى

ما وراء هذه المادة ، ونعنى بذلك الارتباط بالأعماق التى احتضنت هذه المادة وأدّت إلى وجودها ، إنه ارتباط بروح الأمة ذاتها ، بينابيع حياتها ، بمُثُلها وتطلعاتها حيث الجذور والبذور والأصول والأسرار . إنه تمثل وتشرب لحضارة الأمة وذوقها .

ولعل شوقى أن يكون من أبرز الشعراء المعاصرين الذين فهموا التراث على هذا النحو ، واستطاعوا أن يستوعبوا حاضر الأمة وماضيها ، وأن يتحدلوا بصوت الينابيع الأصلية فى أعماق تراثهم وشعوبهم وحضارتهم ، سواء أكانت حضارة مصرية قومية ، أو عربية إسلامية ــ ولذلك كان من الشعراء القلائل فى عصرنا الحديث الذين نقلوا إلينا أصوات شعوبهم . فلم يكن صوت شوقى صوتا واحداً ، بل كان صوت شعب وعصر ، كان رسالة .. كان صوت أمته وصوت عصره .. والعبقرى ليس واحدا بل كثير كما يقولون .

إذا شككت فتأمل قصائده فى «كبار الحوادث فى وادى النيل» ، و«الهمزية النبوية» ، و«انتصار الأتراك» ، و«ذكرى المولد» ، و«مشروع ملنر» ، و«مشروع ٢٨ فبراير» ، و«خلافة الإسلام» ، و«على سفح الأهرام» ، و«الانقلاب العثمانى» ، و«أبو الهول» ، و«الأزهر» ، و«الصحافة» ، و«نكبة بيروت» ، و«تكليل أنقره» و«وداع اللورد كرومر» ، و«العلم والتعليم» ، و«بنك مصر» ، و«نهج البردة» ، و«ذكرى دنشواى» ، وغير ذلك كثير . ثم اقرأ له «مجنون ليلى» و«مصرع كليوباترا» و«قمبيز» و«على بك الكبير» فستجد فى كل هذه التجارب قدرة شوقى على تجاوز المادة التاريخية أو الواقعية إلى ما هو أغنى حين يُفلت من عالم الواقع المحدود ويذهب إلى ما وراء ذلك ، يذهب إلى ما وراء الحدث أو المادة التراثية إلى عالم فسيح من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية ، فيما وراء الحد والنوع ، وما وراء القاعدة والتقليد .

ويكفينى هنا أن استشهد بقصيدته فى ذكرى المولد حين يعيد إلى سمعنا روح التراث ، حيث الحنين والحركة ، وحيث البراءة والصبوة ، وحيث بكارة شوقى وحيويته .

سَلُوا قَلْبِي غَداةَ سَلا وَثابا   لَعَلَّ عَلَى الجَمالِ لَهُ عِتابا

يقول فيها :

وأحبابٍ سقيتُ بهم سُلافاً   وكان الوصلُ من قصرٍ حبابا
ونادمنا الشبابَ على بساطٍ   من اللذاتِ مختلفٍ شرابا
وكلُّ بساطِ عيشٍ سوف يُطوى   وإنْ طال الزمانُ به وطابا
كأنَّ القلبَ بعدهمُ غريبٌ   إذا عادَتْه ذكرى الأهلِ ذابا
ولاينبيكَ عن خُلُقِ الليالى   كمَنْ فَقَدَ الأحبةَ والصَحابا
أخا الدنيا . أرى دنياكَ أفعى   تُبدِّلُ كلَّ آونةٍ إهابا

وانظر بعد ذلك إلى روح التراث وتمثل شوقى لحضارة أمته ، حين يرفع مصير كل فرد فينا إلى مستوى مصير الإنسانية فيلتقى صوت شوقى بصوت المجموع :

فمن يغترُّ بالدنيا فإني   لبستُ بها فأبليتُ الثيابا
جنيتُ بروضِها وَرْداً وشَوْكا   وذُقْتُ بكأسِها شهداً وصابا
فلمْ أرَ غيرَ حُكمِ اللهِ حُكماً   ولم أرَ دونَ بابِ اللهِ بابا
ولا عظَّمْتُ فى الأشياءِ إلاَّ   صحيحَ العلمِ ، والأدبَ اللُبابا
ولا كرَّمتُ إلا وجهَ حُرٍّ   يقلِّدُ قومَهُ المننَ الرِّغابا

ويسترسل شوقى فى التعبير عن المكنون فى ضميره وضمير تراث شعبه وأمته بدفعة كيانية تخرج عن مجال القصيدة ــ الحكاية ، أو القصيدة ــ الأفكار ، أو القصيدة ــ الزخرف ، أو القصيدة ــ الوصف والموضع الخارجي الذى يظل خارجيا . بل تصدر القصيدة بدفعة روحية تعبيرية .

أما الدليل الثانى للقدرة الشعرية عند شوقى ، ولعله أبرز الأدلة وأكثر مصادر الإبداع ظهوراً عنده ، فهو عنصر الموسيقى والإيقاع الشعرى . فكلنا يعلم أن الأثر الشعرى هو فى النهاية شكل إيقاعى ، يسعى إلى طرح رؤية تُنقل إلينا عَبْرَ جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعى ، ومن ثم فالقصيدة نغم وتعبير يجمع بين الإيقاع والمدلول ، ويصل بين التعبير وصاحبه وموضوعه فى آن واحد ــ إن ثمة لذة شعرية رائعة فى الحركة النفسية النابعة من إيقاع الكلمات ومقاطعها ، وبهذا تصبح الكلمات والموسيقى فى القصيدة الشعرية إيقاعا يصل بين النفس والكلمة ، بين الإنسان والحياة .

ولا شك أن الشعر فى نشأته ذو صلة وطيدة ووثيقة بالموسيقى . فقد كان ما فى أبيات الشعر من موسيقى خاصة ، تصدر عن تكرار الصوت إثر فواصل منتظمة ، وتتابع الكم الموسيقى بنسب تتفاوت حجماً وكماً ، وترددها على مسافات زمنية معينة ، كان كل ذلك يسهل الترانيم الشعرية القديمة ، والذى نريد أن نؤكده هنا أن للشعر **صوتا داخليا مستقلا عن موسيقى الشكل المنظوم قد يوجد فيه ، وقد يوجد بدونه . وأن هذا الصوت الداخلى يرتبط بطريقته فى إيقاع الجمل . وفى طاقة الإيحاء التى تصدر عن تتابع الكلمات وما تجره الإيحاءات من أصداء ملونة ومتعددة .**

وشوقى كان له هذا الصوت الداخلى ، بل لا نغالى إذا قلنا إن هذا الصوت كان له حضوره الظاهر والفعال ، فى كثير من تجارب شوقى الشعرية ، كان مولعا بالموسيقى . **مستمتعا بها . قادراً على توليدها ، والتأثير بها فى نفوس قارئيه وسامعيه .**

ولا يغيب عن الدارسين قدرة شوقى على الظفر بنسيج شعرى تظهر فيه براعته فى استثمار العلاقات الصوتية واستغلالها فى التعبير عن اللحظة الشعرية التى يصدر عنها أو فى الدلالة على موقفه النفسى .

وأمثلة ذلك كثيرة فى شعره ومتحققة فى قصائده على اختلاف طولها وأوزانها ومناسباتها .

فمن القصائد التى تظهر فيها طاقة الإيحاء بالموسيقى وما تجره من أصداء متلونة ومتعددة ، قصيدته التى عنوانها «**أثر البال فى البال**» والتى وصف بها حفلاً راقصاً بقصر عابدين، يقول فيها :

حفَّ كــأســهــا الحبَبُ   فــهــى فِضَّــةٌ ذهب
أو دوائــــــرٌ دُررٌ ......   مــــائجٌ بها لــــبب
أو فــمُ الحــبيب جَلاَ   عن جُمانــه الشــنب
أو شــفــيقٌ وجــنــتـهِ   حــبن لى بــه لــعب

وهى قصيدة يظهر فيها أثر اللحظة والانفعال بها ، فهى تعكس الملهى وما يجسده من حيوية الحركة ورشاقتها حيث تكشف اللغة عن إيقاع الليلة وما دار فيها من نغم ورقص .

وقصيدته بعنوان «**مرقص**» التى أنشأها على وزن مُحْدَث حيث يقول فيها :

مــــالو واحــــتجبْ . وادّعى الــغضبْ
لــيت هـــاجــرى يشــرحُ الــسبب
عـــتــبــه رضى لــيـتَــه عــتب

ثم أشعار الغزل . وهى كثيرة يمتلئ بها الجزء الثانى من ديوانه . ومنها قصائد كاملة الوزن . مثل قوله :

خــدعوهــا بــقولهم حســناء   والغوانى يغرهن الثناء

وقد لا يخفى أن شوقى كان قادراً على لغة الحب . فهو يجيدها ويتكلم بها كعاشق ؛ استمع إليه فى هذه الأبيات :

رُدّت الروح على المضنى معك   أحسنُ الأيـام يومٌ أرجعك
مرّ من بُعدك ما روّعنى ....   أتُرى يا حلوُ بُعدى روّعك
كم شكوتُ البين بالليل إلى   مَطلع الفجرِ عسى أنْ يُطلِعك
وبعثت الشوق فى ريح الصَبا   فشكا الحرقة مما استودعك
يا نعيمى وعذابى فى الهوى   بعذولى فى الهوى ما جمعكْ ؟
أنت روحى ظلم الواشى الذى   زعم القلب سلا أوْ ضيعكْ
موقعى عــنــدك لا أعــلــمــه   آه . لو تعلمُ عندى موقعكْ
أرجفوا أنك شاكٍ موجع   ليت لى فوق الضنا ما أوجعكْ
نامت الأعــيُـن إلاَّ مــقــلــة   تسكبُ الدمع وترعى مضجعكْ

وانظر إلى قصيدته التى يعارض فيها الحصرى حيث يقول :

مُضْـــناك جــفــاهُ مــرقــدُهْ   وبــكـــاهُ ورحّـــم عُوّده
حيرانُ الــقــلــب مــعــذّبــه   مــقــروحُ الجفنْ مُسهّــده
أودى حــرمـــا إلاَّ رَمَــقـــاً   يُــبْــقــيــه عــلــيك وتُــنْــفِــده

وغير ذلك كثير ، منه قوله :

علّموه كيْف يَجْفو فجفا   ظالِمٌ لاقيْتُ مِنْهُ ما كفَى

ثم انتقل إلى قوله :

يــانــاعــمــاً رقــدتْ جفونــه   مُضْـــنـــاك لا تهدا شــجــونــه
حَـــمَــلَ الهوى لك كُـــلَّـــه   إنْ لم تُــعــنْــهُ فمنْ يُعينُهْ

ولا ننسى قصيدته فى زحلة التى يقول فيها :

يا جارة الوادى طَرِبْتُ وعادَنى   ما يُشْبِهُ الأحْلامَ من ذكراكِ
مثّلتُ فى الْذكرى هواكِ وفى الكَرى   والذكرياتُ صدى السنين الحاكى

وغير ذلك من الشعر كثير وكله شاهد على قدرة شوقى على السيطرة على العناصر الصوتية للغة ، وبث إحساس خاص من خلالها ، يتلاءم مع الموقف أو اللحظة المثارة .

وإذا تركنا الغزل وألقينا نظرة على مطالع قصائده فسنرى فى لغة هذه المطالع نسيجها الشعرى ، بما يحتويه من تقديم وتأخير وحذف وإضمار واستعمال للإيقاع المتداخل . أو ما يعرف بحسن التقسيم ومن استخدام خاص للعطف والطباق والمقابلة . ومن انتقاء لكلمات بعينها ذات إيقاع تشعر معه بالقوة والاعتداد بالذات والسمو . انظر مثلا إلى مطلع قصيدة نهج البردة :

رِيمٌ على الــقــاعِ بــيــنَ الــبــانِ والعَلَمِ
أحــلَّ ســفْكَ دمى فى الأشْــهُــرِ الــحُــرُمِ

ثم التفت إلى ما يُشيعه البيت من جلال وقوة وسمو فى الروح والكلمة معا ، ثم يسترسل قائلاً :

رمَى القضاءُ بعينَى جؤذرٍ أسداً   يا ساكنَ القاعِ أدرِكْ ساكِنَ الأجمِ
لما رَنا حدثتنى الــنــفــس قائلة   ياوَيحَ جنبِك بالسّهمِ المصيبِ رُمى
جحدتُها وكتمتُ السهم فى كبدى   جُرْحُ الأحبةِ عندى غيرُ ذى ألمِ
يا لائمى فى هَواهُ والهوى قدرٌ   لوشفَّك الوجدُ لم تعذِل ولم تلُمِ

وتأمل فى الأبيات السابقة حديثه لنفسه،عندما رماه حبيبه بنظرته التى قتلته أوكادت ، ثم انظر إلى جرح الأحبة الذى لا ألم له ، ثم الهوى الذى هو قدر ، ثم كلمة «شفه الوجد» ، ثم هذا الجلال الذى ينتشر فى المقدمة الغزلية كلها ، ويضفى عليها جوا خاصاً من السمو الروحى .

وثمة مطالع أخرى تحمل ذات التأثير. مثل قوله :

وُلد الهدى فالكائنات ضياءُ   وفمُ الــزمــانِ تبسُّمٌ وثناءُ

أو قوله فى «**ذكرى المولد**» :

سلُوا قلْبى غداة سلا وثابا   لعلّ على الجمالِ لهُ عتابا

أو فى قوله فى مطلع قصيدة «صدى الحرب» :

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب
وينصر دين الله أيان تضرب

أو فى مطلعه فى «خلافة الإسلام» حين يقول :

عادت أغانى العرس رجع نواح ونعيت بين معالم الأفراح

أو فى «وداع اللورد كرومر» حين يقول :

أيامكم أم عهد إسماعيلا ؟ أم أنت فرعون يسوس النيلا

أو قوله فى العلم والتعليم :

قم للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا

أو فى مطلع قصيدة «شهيد الحق» حين يقول :

إلام الخلف بينكم إلاما
وهذى الضجة الكبرى علاما

أو قصيدة «السودان» التى مطلعها :

وق الأرض شر مقاديره لطيف السماء ورحمانها

هذه جميعها طالع فيها براعة الاستهلال التى تتمثل فى مزج إيقاع الجملة بعلاقات الأصوات والمعانى والصور وطاقة الكلام الإيحائية .

بحيث تعطيك هذه الإشارات الضوئية الخاطفة وما فيها من التفجر والتنوع فى حركة وتكوين .

هذا الصوت الداخلى للشاعر هو الذى يضفى على شعره ذلك الطابع الخاص ، ويحقق ذاتية الفنان المتفردة ، ومن هنا يعتبر إيقاع شوقى ملمحا هاماً من ملامح شخصيته الفنية ، ودليلاً من دلائل قدرته الشعرية .

أما الإرهاص الثالث للقدرة الشعرية عند شوقى فهو العاطفة الهادئة المركزة التى تنأى عن الانفعال الصاخب الحاد ، إنها العاطفة الخاضعة لسلطان العقل والفن . وليست العاطفة المشبوبة بغير قيد أو شرط . فالعاطفة مهما بلغ صدقها لا تستطيع وحدها أن تحقق الفن . إنها عامل أساسى وجوهرى فى التجربة الشعرية . ولكن لابد أن تمتزج بعقل الفنان الخالق امتزاجا يحقق الاعتدال والتوازن . ذلك أن الذى يحدد القيمة النهائية للعمل الفنى هو الفن . لا العاطفة المشبوبة أو الصادقة وحدها .

وهنا يختلف شوقى عن حافظ ، فبينما يؤثر شوقى العاطفة الهادئة الخاضعة لسيطرة الشاعر ،والتعبير عن الانفعالات الجياشة الصاخبة . إذا بحافظ يؤثر طبيعته الخاصة التى تتمثل فى قدرته على إثارة الانفعال بما يمتلك من عاطفة مشبوبة . ومن هدير الخواطر المتدفقة . ومن اللغة التجسيدية ذات الإيقاع الخاص والتوتر الخاص . لغة كلغة الأقدمين . لغة ترج وتجرف . ذات موج عالٍ من الانفعال . ولكى نخرج من التجريد إلى التحديد دعنا نتخير المقطعين الأولين من رثاء حافظ وشوقى لسعد زغلول . يقول حافظ :

إيه ياليل هل شهدت المصابا كيف ينصب فى النفوس انصبابا
بلغ المشرقين قبل انبلاج الصبح أن الرئيس ولى وغابا
وانع للنيرات سعداً فسعد كان أمضى فى الأرض منها شهابا
قد ياليل من سوادك ثوباً للدرارى وللضحى جلبابا
وانسج الحالكات منك نقاباً واحجب شمس النهار ذاك النقابا
قل لها غاب كوكب الأرض فى الأرض فغيبى عن السماء احتجابا

ويقول شوقى فى ذات المناسبة :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها
وانحنى الشرق عليها فبكاها
ليتنى فى الركب لما أفلت
يوشع همت فنادى فثناها

الحزن عند حافظ يختلف عن الحزن عند شوقى ، ففى حين يلجأ حافظ إلى تفجير الأسى باختيار هذه اللغة التى تجسد المصاب تجسيدا (ينصب فى النفوس انصبابا) والذى يلتمس من عناصر الأداء مايعينه على التعبير عن الظلمة الشاملة التى عمت الكون لموت سعد ، فهذا الليل لابد أن يهتز لهول المصاب . ولابد أن تمتد رقعته ويمتد سلطانه فلا يطلع النهار . وحتى إن طلعت النيرات فلن تملأ الدنيا ضياء . لأن الذى يملأها نورا وبهجة قد مات . وهكذا يخلع الشاعر سواد قلبه على جميع الكائنات والموجودات من حوله .

فإذا انتقلنا إلى أبيات شوقى رأينا أنفسنا أمام عاطفة هادئة . قادرة على بث الشعور بالحزن . ولكن بأسلوبها الخاص . والاستعانة بعناصر إيحائية أخرى . لقد كان شوقى فى لبنان عند موت سعد ، وجاءه النبأ المفجع وهو مغترب عن وطنه . فحز ذلك فى نفسه وشق عليه ، وكان يتمنى لو أمد الله فى أجل سعد بعض الوقت حتى يراه قبل موته . ولكن المنية عاجلته فلم يستطع أن يحقق أمله . ومن ثم فقد كان لموت سعد أثر مضاعف فى نفس شوقى :

أولا : لحزنه على موته ،**وثانيا** : لتلقيه النبأ وهو بعيد عن وطنه .

وإذا كان حافظ قد لجأ إلى التأثير عن طريق تفجير اللفظ الذى كان ينطاير من صدره كما يتطاير الشرر من البركان ، فقد كان شوقى أكثر هدوءا ، وأقدر على السيطرة على انفعالاته ، فلم يلجأ إلى الحماس ، ولم يستعن باللغة التى تخلع القلوب هولاً ، وإنما أراد أن يحزن فى غير ضجيج فاستعان بموسيقى هادئة ، وإذا كانت أبيات حافظ قد أسكنتنا قلب العاصفة ، فقد حطت بنا أبيات شوقى فى زورق حزين يشق طريقه بين أمواج ساكنة .

ففى البيت الأول يوقفنا شوقى أمام الشرق العربى كله وقد تجمع ليشيع جنازة سعد فى الخناعة بالغة الحزن ، يشيع فيها جلال الرزء . ولم يشيع الشرق سعداً حين شيعه . بل هو قد شيع الشمس ومال بها إلى الغروب . على أن الذى أكسب الصورة روعتها ، ومنحها هيبتها تلك العلاقات التى تآلفت من كلمات البيت . والتلاؤم الموسيقى بين

«شيعوا» و«مالوا» وبين «أخنى الشرق عليها» ثم بين «ضحاها» و«بكاها» ، ثم انتشار حروف المد على طول البيت بإيقاع متناغم. هذا التلاؤم لاينصرف تأثيره إلى مدى تفاعل هذه الأصوات ، بل بالإحساس العام الذى ينتهى إليه البيت وبالموجة الهادئة التى تخطو خطوات منتظمة حزينة وفى نغم موقع .

فإذا انتقلنا إلى البيت الثانى وجدنا شوقى يستعين فى إشاعة الحزن بمهارات أخرى ، فاستعاد موقف النبى يوشع الذى طلب من ربه أن يؤخر له مغرب الشمس فاستجاب له ربه ، فليت شوقى كان فى موقف يوشع حين همت الشمس بالغروب ، فنادى ربه واستجاب له فثناها عن الغروب . استطاع شوقى باستعارة موقف يوشع أن يعبر عن حسرته لاغترابه وحرمانه من تشييع جنازة سعد ، ومن جزعه لفراقه ومن إدراكه للخسارة التى تكبدها الشرق كله بموت سعد والتى كانت تحتاج إلى معجزة تؤخر حدوثها .

ويكفيك أن تقرأ البيت الثانى مرة ثانية لكى ترى ما فعله شوقى بموسيقى البيت ، حين توالت كلمات بعينها مثل «أفلتْ» فى نهاية الشطر الأول ، ثم همَّتْ ، فنادى ، فثناها ، فى الشطر الثانى . ثم أليس العطف بالفاء ـ هو الآخر ـ قد منحنا الإحساس بأننا أمام حدث جلل ، يوشك أن يقع ، ولابد من تفاديه بأى ثمن .

هذان المثالان من شعر حافظ وشوقى يدلان على مدى الاختلاف الذى يكون عليه كل شاعر فى تناوله لعاطفة واحدة هى عاطفة الحزن على موت سعد . وكيف كان رد فعلهما، وكيف انفرد كل واحد منهما بأسلوبه الخاص فى التعبير والأداء .

ولعلنا بهذا الشاهد نكون قد أوضحنا ما عنيناه من قبل حين قلنا إن عاطفة شوقى ليست مدفوعة بغلبة الانفعال الصاخب أو الحاد ، ولكنها العاطفة التى يحكمها عقل الفنان الخالق وإرادته الفنية حين تسيطران على التجربة وتخضعانها لسلطانها .

أما الإرهاص الرابع والأخير فى هذا البحث فهو قدرة شوقى على الخروج إلى الإطار الإنسانى العام ، فكثيرا ماكان يخرج شوقى إلى عالم يفلت من حدودنا فتغيب فيه وحدة الفرد فى لقاء مع الإنسانية ، وكثيرا ما تنتشر فى شعر شوقى أبيات تكشف عن قيم إنسانية مجردة ، فتخرج الأبيات وقد حملت الكثير من معانى الحكمة أو الأفكار النادرة ، فى شبه مقولات عامة ، تتجاوز حدود الموقف ، أو الحدث الصغير إلى تكثيف لحظة فكرية وشعورية ، والخروج بها فى شكل تجربة تجسم الكون . وقد يكون شوقى متأثراً فى ذلك بثقافات عصره ، وتراثه العريض من الشرق والغرب ، ولكن روحه وسعة رؤيته وعمق تجربته هى التى كانت عاملاً أساسيا فى إثراء شعره بالحكمة ، وفى تجاوزه للجزئى والفردى إلى العام والشامل من الفكر والإحساس .

ومن أبياته المشهورة فى هذا المجال ، والتى يُعتبر كل منها تكثيفا لتجربة تجسم الكون ، بيته الذى قاله فى مقدمة قصيدته نهج البردة والذى يعتبر من مفاخر شعر شوقى حقيقة ، والذى يقول فيه :

زُرِقْتَ أسْمحَ ما فى الناس من خُلقٍ
إذا رُزِقْتَ التماس العذر فى الشيم

هذا فضلاً عما فى صياغة البيت من تأثير ظاهر ، يرجع إلى طريقة شوقى حين يعلو بنظامه ونسجه إلى درجة عالية ، وقد اختار كلماته فأحسن اختيارها . وحين جعل أسمح ما يتحلى به الإنسان من خلق : أن يكون قادرا على التماس العذر لأخيه الإنسان فيما يأتى وفيما يفعل . فالإنسان سجين تجربته وطبيعته ، ومن الصعب أن يتحول أو يتغير . وعلينا أن نتقبل الآخرين ونسامحهم ، وإذا فعلنا فقد رزقنا أسمح ما فى الناس من خلق .

ومثل هذا ، وإن كان أقل روعة مما سبق ، قوله :

نخلُق الصفح تَسْعَدْ فى الحياة به
فالنفس يسعدها خُلْقٌ ويشقيها

ويقول أيضا فى هذا الباب من الحكم :

تكاد من صحبة الدنيا وخبرتها
تَسىْ ظنَّك بالدُّنيا وما فيها

ومنها قوله :

مظلومةٌ فى جوار الخوف ظالمةٌ
والنفس مؤذيةٌ من راح يؤذيها

وفى الهمزية النبوية يقول :

إنّ الشجاعة فى الرجال غلاظةٌ
مالم تزنها رأفةٌ وسخاء
والحربُ يبعثها القوىُّ تجبُّراً
وينوء تحت بلائها الضعفاء

ويقول فى نهج البردة :

صلاحُ امرئٍ للأخلاقِ مرجعهُ
فقوّم النفسَ بالأخلاقِ تستقمِ
والنفْسُ من خيرِها فى خيرِ عافيةٍ
والنفسُ من شرها فى مرتعٍ وخمِ
تطغى إذا مُكّنَتْ من لذةٍ وهوى
طغى الجياد إذا عضت على الشكمِ

ويقول فى ذكرى المولد :

ولا ينبيك عن خلق الليالى
كمن فقد الأحبة والصحابا
أخا الدنيا أرى دنياك أفعى
تبدل كل آونة إهابا

ومن عجب تشيب عاشقيها
وتفنيهم وما زالت كعابا

لها ضحك القيان إلى غبى
ولى ضحك اللبيب إذا تغابى

ومن أبياته التى تسير مسرى الأمثال فى هذه القصيدة :

وما نيل المطالب بالتمنى
ولكن تؤخذ الدنيا غلابا
وما استعصى على قوم منال
إذا الإقدام كان لهم ركابا

وفى وصفه للقبر فى «مجنون ليلى» . يقول :

يزار كثيرا فدون الكثير فعيا فينسى كأن لم يزره

ومن كلماته الرائعة الشديدة التركيز والعارمة التأثير، برغم بساطتها الشديدة . ماجاء فى حوار قيس لليلى عند لقائهما الأول فى رواية «مجنون ليلى» قول شوق :

ليلى بجانبى ؟
كل شىء إذن حضر
جمعتنا فأحسنت .
ساعة تفضل العمر

وانظر مرة ثانية إلى عبارة كل شئ إذن حضر ، تجد أنه اختصر كل متع الدنيا فى كلمة . وجعل ساعة لقائه بالحبيب تفضل الدنيا وما فيها .

ويطول بنا المقام إذا رحنا نعدد أبيات الحكمة التى تكشف إحساسا مركزا . أو التى تجسد تجربة إنسانية عامة . وتكفينا تلك الإشارات المقتضبة شاهدا على ما نذهب إليه .

وبعد . فهذه بعض ملامح القدرة الشعرية عند شوق وليست كل ما لديه من ملامح ، ولكنها كافية فى تأكيد أن شوق قد استطاع أن يحقق دنياه الفريدة . وأن يظل محتفظا بحيويتها وطزاجتها . وأنه استطاع أن يسير بسهولة وحرية على طريق الإبداع . مع المحافظة على رنين القدماء وأشكالهم ، ولكنه مع ذلك كان فى مقدوره أن يظل فى تواصل مع حركة الكون التى تغذى ينابيع التغيير والتجديد . كما أثبت قدرته على فهم مواقف الحياة التى تهم جماهير الشعب ، وأظهر فهمه العميق لما هو مشترك بين البشر ، فقد ظلت مشاكل أمته السياسية والاجتماعية مشتبكة بأعصابه ودمه إلى آخر لحظة فى حياته

هوامش

(١) الشعر المصرى بعد شوق ص : ٥
(٢) مقدمة للشعر العربى ــ أدونيس (على أحمد سعيد) ص : ١٠٨ .

أحمد شوقي:
شاعر البيان الأول(*)

أدونيس

١

سواء تكلّم شوقي على الذات (غزلاً، أو فخراً.. الخ)، أو تكلّم على الآخر (مديحاً، أو رثاء.. الخ)، نرى أنه يتبع في إنشائه الشعري نسقاً من الكلام، واحداً.

نقول «الكلام» تمييزاً له عن اللسان. اللسان هو اللغة، أُمّاً للجميع. أمّا الكلام، فهو استعمال اللسان، بشكلٍ شخصيّ، مستقلّ وحرّ.

توضيحاً، نأخذ أمثلة ـ هذه القصائد الثلاث: «غاب بولونيا»، «باريس»، «نجاة».

٢

يوحي عنوان القصيدة «غاب بولونيا»، بأنّ كلام الشاعر يقدّم هذا الغاب، من حيث هو وجودٌ خاصّ، أو من حيث هو مصدرٌ ـ مرجع لمعناه. لكن، يتبيّن لنا، إذ نقرأ القصيدة، أنّ «غاب بولونيا» ليس إلا مناسبة، وأنّ المعنى (علاقة الدّال بالمدلول) متميّز، عن «موضوع» القصيدة. ذلك أنّ المفردات وتداعياتها ليست إلا لباساً منسوجاً من طبيعة غير طبيعة المكان الذي يلبسها. إنه ثوب يصح أن يلبسه أي مكان آخر غير «غاب بولونيا».

هذا الغاب، اسميّاً، غربيّ. لكنّه، معنوياً، عربي.

يعني ذلك أنّ «المصدر ـ المرجع» ليس «الموجود»، كما هو في ذاته، بل هو الموجودُ كما تدركه حساسية شوقي وثقافته. هكذا «يخلق» شوقي «غاب بولونيا» بذاكرة ألفاظه، صياغةً وبنيةً. يحلّ كلامه محلّ الشيء الذي يتحدّث عنه (ظاهراً)، بل يصبح الكلام هو هذا الشيء.

٣

وللكلام في قصيدة «باريس» ثلاثة مستويات: الحبّ، المدح، الذكرى.

معجم الألفاظ، في هذا الحبّ، هو نفسه المتداول في الشعر القديم: الصبابة، أكابد، ذلّ الهوى، الموت ظمأً إلى فم الحبيبة، رقّ النسيم، رثى له، ... الخ. وهو مستخدم بذاته، في نسقه وسياقه القديمين. إلى ذلك، تسند هذا المعجم عناصر مجازية استُخدمت ماضياً، في شعر الحب، تعود إلى الحرب: الحبيبة تهجم على العاشق بأسلحتها، ـ بعينيها خصوصاً اللتين «تقطعان» كالسيف، وبقامتها التي هي الرّمح. ومع أنها مريضة، حباً مثله، فإنها «تقتله»، أي تتغلّب عليه، وتتركه في ليله وأنينه، حزيناً مهجوراً. إنها المنكسرة، لكن التي تقتل «منهوكاً».

ويستند هذا المعجم كذلك، إلى مجاز استخدمه، أيضاً، كلام الحب في الماضي. وهو مجاز مكرر إلى درجة أنّه فقد إيحاءه:

ماء الحياة في فم الحبيبة، المنايا في رضاها هي المنى، جفنتاها سحرٌ وخمرٌ إلى جانب أنهما قاتلان؛ والعاشق يسلو الدنيا ولا يسلو حبيبته، عيناه لا تنامان... الخ.

كذلك نرى أنّ كلام المدح في هذه القصيدة هو الكلام نفسه في المدح القديم: جنّات النّعيم، ذروة العلياء والمجد، ذروة البيان،

(*) تصدر هذه الدراسة، مقدمة لمختارات من شعر شوقي.

ذروة الحكمة ، ذروة العلم ، و «باريس» (الممدوحة) هي العصر ، بجماله وجلاله ، ــ ملكة الزمان ، لواء الحق ، نور الحضارة (في الحاضر) ، وماضيها أعظم ما تنطوي عليه خزانة التاريخ : أسدٌ وغزالةٌ في آن ، ــ وادي الثّرى ، ومرتع الغزلان .

أخيراً نجد أنّ كلام الذكرى هو الكلام القديم نفسه : فباريس ملعب الشباب ومقيله ، لذّاتها تروح وتغدو ، جنة نعيم ، سماء لوحي الشعر ، والشعر هو ، وحده ، الجدير بأن يثني عليها .

ولا بدّ من أن نلاحظ ، استكمالاً أن هذه الأنواع الثلاثة من الكلام يزينها ويمنحها البُعدَ والقرار ، معجم آخر من الألفاظ والعبارات الدينية : ماء الحياة ، جنات النعيم ، الإفك (حديث الإفك) ، الكوثر ، السّماء ، الوحي ، جلّ جلاله .

تضاف إلى ذلك ، مفردات سلطانية قديمة : تيجان ، ملوك ، أرائك .

وهذا الكلام ، بمستوياته جميعاً ، واضح تماماً ، بنية وتعبيراً ، كأنه يجري مجرى البرهان والدليل : فهو متماسك ، مفهوم بتفاصيله كلها . والعبارات المستخدمة جميعاً مأخوذة من المعجم الاصطلاحي المشترك ، الشائع ، والأفكار والآراء جليّة . والرابط بين الأجزاء عقليّ منطقيّ ، بحيث إنّ القصيدة لا تحتمل تأويلاتٍ أو تفاسير مختلفة .

ومن هنا نرى أنّ خاصيّة الكلام في هذه القصيدة إنّما هي خاصيّة إيديولوجيّة . لتوضيح ذلك ، نعود إلى التّمييز الذي أشرنا إليه في بداية البحث ، بين اللسان (اللغة) والكلام ، وهو ما أسماه العالم **فردينان دوسوسّور . اللسان منظومة دلالية تتيح للأفراد أن يتواصلوا فيما بينهم . والكلام هو الاستخدام الخاص الحر للسان . اللسان حيادي ، والكلام هو مجال الانحياز . ولا يقال عن اللسان إنه شعر أو لا شعر ، فهذا لا يقال إلا عن الكلام . ولهذا ، بقدر ما يكون للشاعر كلامٌ خاصٌ به ، أي لا يستعيد كلامَ غيره ممّن سبقوه أو ممن يعاصرونه ، يكون ذلك دليلاً على أنّ له ذاتاً خلاّقة متميّزة .**

وفي عرضنا لكلام شوقي ، وفي المثالين ، مفرداتٍ ورواسم (تعابير ، كليشهات) وأفكاراً وتداعياتٍ ، رأينا أنّه استعادةٌ لنسيج الكلام القديم . **فهو** ، لكي نستخدم عباراته ، يحوك بطريقةٍ سلفيّةٍ نسيجاً سلفياً ، على نَوْلٍ سَلَفيّ .

وهذا الكلام ليس ، كما رأينا ، مجرّد مفردات قائمة بذاتها ، مستقلّة عن التاريخ . وإنّما هو كلام مشترك بين النّاس يحمل إرثاً من الأفكار ، وينقل معرفةً معيّنة وشكلاً تعبيرياً معيّناً . إنّه ، باختصار ، يمثّل طقسيّةَ المعرفة السّلفيّة ، وطقسيّةَ التعبير السّلفي .

استناداً إلى ذلك نقول إنّ شوقي يستخدم الكلامَ ، بطريقةٍ إيديولوجيّةٍ مستعيداً به خطاباً موروثاً مُشْتَرَكاً . ونقول تبعاً لذلك إنّ قصيدته إنشاءٌ إيديولوجيّ .

كيف نكشف عن هذه البنية الإيديولوجيّة ، على مستوى التحليل الشعريّ الخاص ؟

نوجز الإجابة في النقاط التالية :

(أ) على مستوى الكلام ، ليس شوقي ، هنا ذاتاً تتكلّم كلامها الخاص ، وإنّما هو ناطقٌ بكلامٍ جماعيٍّ مُشْتَرك . وهو ليس ، كشاعر ، موجوداً في ذاته ، وإنّما هو موجودٌ في هذا الكلام ــ أي في إنشائيّة الخطاب الشّعريّ السّلفيّ . ليس البعد الإيديولوجي هنا فردياً ، وإنما هو جماعي . والمتكلّم هنا هو التقليد . والتقليدُ لا يؤسّس وإنّما يدعم سلطةَ الكلام الماضي .

(ب) أمّا على مستوى اللسان ، فإن شوقي يختار من اللسان مفردات معيّنة وينحاز إليها . واختيار هذه المفردات يتضمّن أهميّة أو عظَمة ما اختيرت له ــ وهو هنا باريس : إنها جنّة النّعيم . والمثالُ الكامل . بهذا المعنى ، يمكن أن نفهم قول **رولان بارت** بعرقيّة اللّسان . فحين أقول ، مثلاً : أبيض ، أعني النّظافة ، النّقاوة ، البراءة ... الخ ، وحين أقول : أسود ، أعني ما يناقض ذلك .

(ج) وكلام شوقي ليس تساؤليّاً ، ولا تأمليّاً ، وهو ليس إخباريّاً . إنّه كلامُ رعاية ، أي كلام تَبَنٍّ وإخضاع : يخضع باريس التي هي واقعٌ مغايرٌ للواقع المصري أو العربي ــ الإسلامي ، إلى كلامٍ خاصٍ بهذا الواقع العربي ــ الإسلامي وحده .

(د) وكلام شوقي على باريس ليس مكانَ حوارٍ أو مجابهة . وإنّما هو الشكل المُستَعاد لسلطة كلامٍ سلفيّ . فكأنّ باريس ــ المعنى والشكل ، تُستَوعب ، بل تذوب في سُلْطة هذا الكلام .

(هـ) الآخر ، هنا ، ممثلاً في باريس ــ ليس إلا صورةً ثانيةً أو امتداداً للذّات التي يمثلها كلام شوقي . لكن ، حين أرى الآخر امتداداً لي ، فأنا في الواقع أنفيه ، أي أنفي وجوده كماهيّة مستقلّة . وهكذا نرى أنّ هناك غائبين في هذه القصيدة ــ مع أنّهما هما الحاضران شكلاً أو ظاهراً : إنهما باريس والشاعر .

٤

المثل الثالث الأخير قصيدة «**نجاة**» . **هذه القصيدة إنشاءٌ مزدوج : دينيٌ لأنها فعل إيمان ، وإيديولوجيّ سياسيّ ، لأنها تؤكد سلطة الخلافة** . بل إنّ الدّين هنا إيديولوجي لأنّه مستخدم لإضفاء المشروعيّة ، العقلانيّة المظهر ، على **سلطة الخليفة** ، لهدف أساسي : تحويل قوّتها إلى حقّ ، وطاعتها إلى واجب .

ومن هنا يمكن وصف القصيدة بأنّها دعاوة سياسيّة ، فهذه كلامٌ وظيفته أن يُسوّغ عمل السُّلطة ، في حين أنّ وظيفة الإنشاء الإيديولوجي هي إضفاء المشروعيّة على وجود السّلطة . ومن هنا نقول إنّ الإنشاء البياني في هذه القصيدة **موجود كوظيفة** . ولهذه الوظيفة وجهان :

(أ) تربوي ، وغايته التّدليل على أنّ الإيديولوجيّة الدينيّة

الإسلامية دائماً على حقّ ، نظرياً وعمليّاً .

(ب) تحريضي / إقناعي – وغايته أن يدفع إلى مزيدٍ من التمسّك بما تقبل به ، وإلى مزيد من نَبْذِ ما ترفضه .

وتعبّر المفهومات في هذه القصيدة عن نفسها بكلماتٍ ، أو بأنساق ، هي ، مع أنّها عامّة ، مثقلةٌ بالدّلالات . ولذلك فإنّ بيانيّة القصيدة تُجيِّش الذاكرة الدينيّة وتداعياتها لكي تخدمَ بشكل أفضل ما تهدف إليه . إنها سلاحٌ يصوغه الكلام لخدمة سلطة الخلافة السياسيّة – الاجتماعية .

وهذا مما يفسّر الوضوح الكامل في القصيدة ، كما هو الشأن في المثلَيْن الأوّلين : وضوح المفهومات ، ووضوح الأحكام ، فهي لا تحتمل تأويلاتٍ أو تفاسير مختلفة ، ثمّ وضوح الممارسة الإنشائية – ألفاظاً وعبارات .

لهذه الممارسة الإنشائية أوّلية في القيمة . هكذا تُقوَّم هذه القصيدة بأنّها ناجحة في تجييشها البيانيّ للذاكرة الدّينيّة . بتعبير آخر : بما أنّها نموذجٌ تربويٌّ ناجح ، بسبب من ذلك ، فهي نموذج شعري ناجح . الحقّ هو ما ينقله هذا الإنشاء البيانيّ ، وهذا الإنشاء البيانيّ هو النّموذج الذي يجب أن يُحتذى في نصرة الحقّ .

وبحسب هذا المنطق الإنشائي ، لا تكون الأسئلة أو الاعتراضات التي يمكن أن تأتي دليلاً على نقصٍ في الإنشاء البياني ، وإنّما تكون ، على العكس ، دليلاً على النّقص في المعترضين ، دليلاً على أنهم يحتاجون إلى مزيد من التربية ؛ وعلى أنّ الأشياء غير واضحة لهم تماماً ، على الرّغم من وضوحها في ذاتها ، وعلى ضرورة إعادة الشرح .

وإذا جُوبِهَ هذا الإنشاء البياني بالرّفض ، فإنّ ذلك دليلٌ على الانحراف أو الخروج الذي يأخذ اسمه ، تبعاً للوضع التّاريخي ، السياسي – الاجتماعي .

فالإنسان مهما تقدّم أو كبر ، ينظر إليه بحسب هذا المنطق الإنشائي كأنه طفلٌ في بدايات تعلّمه .

هكذا نرى أن الكلام مجال تتجلّى فيه الإيديولوجية ، بامتياز ؛ فيه تمارس ، مباشرة ، وظيفتها أو وظائفها الخاصة .

الكلام هنا يحمل ، فضلاً عن التّاريخ الدينيّ ، التّاريخ الثقافي ، والتّاريخ العاطفي – الانفعالي ، ويحمل كذلك القيم المرتبطة بهذه المجالات كلّها .

بالكلام إذن ، توفّر الإيديولوجية للسّلطة اللجوء إلى كل ما تراه مناسباً لديمومتها ، حتى العنف . وبالكلام تضفي المشروعية حتى على هذا العُنف ، وتظهره كأنّه حقٌّ وضرورة .

يجب أن نلاحظ أخيراً أنّ كلام الشاعر في هذا الإنشاء ليس كلام من يريد أن يبحث ، بل كلام من يؤمن . ووظيفة الكلام هنا هي الشّهادة لسلطة الدّين ، ولديمومتها . من هذا ليس للواقع قيمة إلاّ بقدر ما يتطابق مع هذه السلطة ، كإيديولوجيّة . الأوّلية في هذا السّياق ، للإيديولوجيّة . وهي ، في هذا السّياق ، أكثر أهميّة من الواقع .

٥

نصل ممّا تقدّم إلى النّتائج التّالية :

أوّلاً : الشّاعر هنا حامل ألفاظ ، وحامل علاقات . وهذا يعني أنّ الإيديولوجيّة هي التي تفكّر ، لا هو ، وأنّ البنية هي التي تكتب ، لا هو .

ثانياً : الذّات ، ذات الشّاعر كفاعليّة خلاّقة ، «غائبة» . والخليفة ، من حيث هو ذات مفردة ، محدّدة وتاريخيّة ، «غائب» هو أيضاً . كذلك يقال في «**باريس**» و«**غاب بولونيا**» . الحاضر هو بنية الإنشاء الشعري – البيانيّ ، القديمة ، وعلاقاتها . الخليفة ، غاب بولونيا ، باريس : موضوعاتٌ متباينة ، لكنّها يُعبّر عنها بكلام واحد . فللواقع المختلف ، كلام مؤتلف . كأنّ علاقة الشعر بالواقع هي في أن يَلْفظ ، وفي أن تُلفظَ أشياؤه . كأنّه بأشيائه جميعاً ، مجرّد مناسبة لكي يقول الإنشاءُ نفسَه .

ثالثاً : الكلام على «التجديد» أو «الحداثة» يعني ، بحسب هذا المنطق الإنشائي – البيانيّ : فكِّر ، أيها الشاعر ، بما شئت ، وكيف شئت ، و«جدّد» كما تريد ، لكن ... ضمنَ القواعد التي تقرّرت ، والمبادىء التي ترسّخت . فليست المسألة بالنسبة إلى الذّات الشاعرة أن «تبدأ» أو «تبدىء» ، بل أن «تتذكّر» أو «تعيد» . المسألة ، بعبارة ثانية ، هي أن «تصوغ» ، على مثال (ماضٍ) أو تعيد الصياغة . وإذا تحدّثنا عن إبداع ما ، في هذا الصّدد ، فهو إبداع تقليد ، لا إبداع توليد .

٦

هكذا نرى أنّ نتاج الشاعر أحمد شوقي يندرج في ما نميل إلى الاصطلاح على تسميته بـ «**شعر الكلام الأول**» . ونعني به كلام النّظرة الأصليّة التي قامت ، بيانيّاً ، على ركنين رئيسيّين :

«الصوت» الجاهلي و«القرار» الإسلامي . أو بتعبير أكثر وضوحاً : «اللفظ» الجاهلي و«المعنى» الإسلامي . ونشير بالمعنى الذي نقصده هنا إلى الوَحْي ، بمضموناته السّماوية والأرضية .

هذا الشعر ، من حيث إنّه شعر الكلام الأول ، هو شعر المعنى الأوّل . وفي كونه كذلك ، هو شعر البيان الأوّل .

٧

لكن ، ما أصعب التحدّي الذي يواجهه شاعرٌ يصوغ شعره بالكلام نفسه الذي نزل به الوحي ، وما أعمق الجاذبيّة ، في آن . كأنّه مدفوعٌ لكي يتأسّى كلامَ الله ! ذلك أنّ كلامه على آلاء الله ومخلوقاته ، إعجاباً أو تمجيداً أو اعتباراً ، لا قيمة له إلاّ إذا كان كلاماً «مُبيناً» ـ أي رفيع اللغة ، رفيع البيان .

الإنسان ، في هذا المستوى ، لسان . ولهذا يبدو صراعه في الوجود كأنّه في المقام الأول ، صراع من يطمح جاهداً لكي يكون جديراً بتقبّل الوحي ـ بتمجيد كلمة الله والشهادة لها .

إنّ جهده ، إذن ، كشاعر ، سيتركّز على إتقان اللّغة ، بحيث يعمل على إبقائها ، دائماً ، في حيويّة انبجاسها الأول ، أي في مستوى شهادتها الأولى لأشياء الوحي .

ومن هنا أهمية اللغة في النّظرة الإسلامية ـ العربيّة . من لا يعرف كيف يكون جديراً بها ، لا يعرف كيف يكون جديراً بالوجود . ومن يجهلها ، فكأنّه يجهل الله والكونَ والإنسان : إنّه الأعجميّ .

٨

ما علاقة الكلام ، في النّظرة الإسلامية ـ العربية ، بالمادّة أو بالشيء ؟

التأمّل في المادّة أو الشيء هو نوع من التأمّل في قدرة الخالق ، أي في بيانه . ووصف الأشياء شعريّاً ، إنّما هو ، في العمق ، وصفٌ لهذه القدرة ، لا للمادّة ، في ذاتها ولذاتها . النص الشعري هنا كلامٌ على كلام الخالق . وخيال الشاعر ، إزاء المادّة التي يتحدّث عنها ، خيالٌ لغوي ـ ينبثق من حركيّة اللغة ، وليس خيالاً ماديّاً ينبثق من المادّة . فليست شيئيّةُ المادّة هي التي تملي لغتها الملائمة ، بل اللّغة هي التي تضفي على المادّة الكلمات التي تلائمها .

المادّة مناسبة عَرَضيّة ، ذلك أنّها متغيّرة ، زائلة . أما اللغة ، فباقية . وفي هذا المنظور ، يمكن القول إنّ مبدأ الحقيقة ليس في المادّة وإنّما هو في اللغة . لذلك ليس للمادّة وجودٌ مستقلٌ عن اللغة . الشيء في وجوده الحقيقي ، هو الكلام الذي ينطق به . لا يمكن ، مثلاً ، تصوّر شكل آخر ، في اللغة العربيّة ، أكثر صحّةً في وجوده ، من التصوّر الذي يقدّمه الكلام القرآني . وهذا ما يمكن قوله ، بالنسبة إلى الأشياء جميعاً . وبهذا المعنى ، يصح القول إنّ العالم لغة .

يتتج عن ذلك ، على الصعيد الشعري ، أنّ المعنى الحقيقي للقصيدة لا يكمن في مادّيتها ـ موضوعها ، وإنّما يكمن في كلامها ، في العلاقات التي تقيمها . **وتقويم القصيدة يجب أن يتركّز على الكلام وعلاقاته البيانية ، لا على الفكرة أو الموضوع . فليس معنى القصيدة** في ما تمثّله ، في ما تتحدث عنه ، وإنما هو في نسيجها البياني .

حين نقرأ قصيدة لشوقي عن «الربيع» ، مثلاً ، أو عن «الأندلس» ، أو أي «موضوع» آخر ، فإننا نلاحظ أنّ هذا «الموضوع» منسلخٌ من شيئيّته الموضوعيّة ـ المادّية ، من «واقعيته» . فالربيع «ربيعٌ بياني» ، والأندلس «أندلس بيانيّة» ، والطائرة ليست مصنوعة بأعجوبة التقنية العلمية بقدر ما هي مصنوعة بأعجوبة التقنية اللغوية . فالعالم الخيالي الشعريّ عند شوقي لا يستند إلى العالم الخارجي ، وإنّما إلى ما أصبح ضمن مجال الخيال : تاريخيّاً . أي أنّه يستند إلى القيم البيانية ـ الجمالية الراسخة . كأنّ الأشياء لا تنتمي إلى العالم الخارجي ـ المادّي ، وإنّما إلى العالم اللغوي ـ الذهني .

٩

لنزول الوحي باللغة العربية بعدان : أزليّ وتاريخي . في البعد الأول ضمان أبديّتها وامتيازها على سائر اللغات . وفي البعد الثاني ضمان حضورها : إنها وراء التاريخ ، لكنها تاريخيّة ؛ وهي تاريخيّة ، لكنها تتجاوز التاريخ ، تتقدّمه وتظلّ فتيّة ، وإن ارتبطت به . في هذه النقطة من اللقاء بين الأزل والتاريخ ، بين الوحي والنّبوة ، يكمن النموذج الأول للكلام العربي من حيث هو بيان . النّموذج الكامل ، بياناً ، هو القرآن ـ وحي الله . النّموذج الكامل في الممارسة الإنسانيّة للبيان ، كامن في الفترة الزمنيّة لذلك اللقاء بين الوحي والنبوّة : في الشعر الجاهلي . إذن سيكون القرب أو البعد ، إزاء بيانيّة الشعر الجاهلي ، معياراً للقرب أو البعد ، إزاء بيانية الشعر بإطلاق .

من هنا نفهم أهمية الماضي الشعري ودلالته ، بالنّسبة إلى شوقي ، وإلى الشعراء الذين يصدرون عن النّظرة الإسلامية ـ العربيّة ، في أصولها الأولى ، وفي الممارسة التاريخيّة ، القائمة على هذه الأصول . فهذا الماضي يحتضن التّعليم المعجز في كيفية ممارسة اللّغة ، بيانيّاً . الماضي هنا ، يمثّل قاعدة النّظرة وقاعدة الوجود ، معاً . وهو ، إلى ذلك ، عمقٌ نفسيٌّ ، بلا حدود . إنّه اليقين ، وبهذا اليقين وحده ، وانطلاقاً منه ، يمكن فهم الحياة والكون والإنسان ، بالشكل الأكثر صواباً وكمالاً .

ثم إن هذا الماضي لا يأخذ حقيقته ممّا كان يمثله ، أو من واقعه (الجاهليّ ، أو غيره) ، وإنّما يأخذه من شعريّته وبيانيّته . بل إنّ ذلك الواقع هو الذي يستمدّ اليوم أهميته من الشعر ، وليس الشعر هو الذي يستمدّ أهميته من ذلك الواقع .

١٠

الشعر ، إذن ، في نظرة الأصول ، النّظرة الإسلامية ـ العربيّة ، هو شعر لغة . وهو كذلك حتّى حين يكون شعر أشياء . ذلك أن هذه

الأشياء لا تكتسب وجودها الملئ الإنسانيّ ، إلاّ بقدر ما تقرّبها اللغة إليها ، أى بقدر ما تحوّلها إلى بيان . إنّ على الشىء لكى يصبح شيئاً إنسانياً ، أن يرتقى إلى مستوى اللغة .

فاللغة لا « تهبط » إلى الشىء لكى تلتصق به وتبقى معه وتتشيأ ، وإنما لكى « ترفعه » إليها وتؤنسنه . هكذا ليست اللغة لغةً بالشىء الذى « يفصح » عنها ، بل الشىءُ شىءٌ باللغة التى تفصح عنه .

من هنا نفهم كيف أن الإنشاء الشعرى ، بحسب النّظرة « الأصوليّة » لا يرسم الشىء وفقاً لشيئيته ، وإنما يرسمه وفقاً لبيانيته . والشاعر لا يبدع أو لا يخلق وصف الشىء . فهذا ، سواءٌ كان مادّة أو روحاً ، مخلوقٌ فى « أحسن تقويم » . من أين للمخلوق ، إذن ، أن يكون تقويمه إبداعيّاً ؟ إنّما الشاعر يعيد فى نسق آخر ، بدءاً من النّسق الأصلى ، تقويم الشّىء . يتعلّم على يد الله الخالق كيفيّة خلقه : يستعيد ، بطاقته ونَفَسِه ، وصف الله .

١١

فى إطار هذه النّظرة الإسلاميّة ـ العربية ، يمكن أن نقوّم ، بشكل أدقّ ، شعريّة شوقى وشاعريّته ، ونرى ، بشكل أصحّ ، مكانه ومكانته فى عصره . كان ، فى صدوره عنها ، يحرّكه هاجسٌ رئيسى : تداركُ الهبوط فى تاريخيّة اللغة الشّعريّة العربية ، من جهة ، ووضعها فى اتجاه الصعود ، من جهة ثانية . فهذا الهبوط دليلٌ على هبوط الفكر وهبوط الإنسان فى آن : أى أنّه دليلٌ على هبوط الوجود العربىّ . وتداركُه إنما هو نقطة الهداية فى الصّعود . وتجسيد هذا الهاجس ، شعريّاً ، يعنى ، بالضّرورة ، استعادة النّموذج البيانى فى الممارسة العربيّة الشعريّة الأولى .

١٢

هكذا ، لا نرى فى شعر شوقى من الرّاهن فى عصره غير الأسماء : أحداثاً وأشخاصاً وأشياء . أى أنّنا نرى سطح هذه الأسماء ، لا عمقها ، ونرى لغويّتها لا شيئيتها . ذلك أنه لم ينظر إليها من حيث هى علاقات إنسانية ـ حضاريّة تولّدت أو يمكن أن تتولّد . ومن هنا لم يبتكر لها ، من حيث هى ظواهر أو وقائع ناشئة ، أسلوباً « ناشئاً » ، وإنّما أضفى عليها كلام المعنى / الأصل ، بصوره وأدواته الفنيّة ، وقيمه الجماليّة . **فإنشائيّته الشعريّة « تستوعب » الظّاهرة ، ولا تتحاور معها ، أو تحاول أن تواجه خصوصيتها بخصوصيّة فى التعبير تقابلها . إنّ شوقى ، بعبارة ثانية ، لا يُحدِثُ فى نسيج الكلام التفجير المقابل الذى تحدثه الظّاهرة فى نسيج التّاريخ .**

هل يعنى ذلك أنه « يهرب » من الواقع ؟ أو أنّ القصيدة عنده « صنعة لا معاناة » ، أو أنّ « ذاتيّته ضعيفة » ؟

نظنُّ أنّ مثل هذا النّقد نوعٌ من إسقاط مفهومات غربيّة على موقف من الشعر ، غريب عنها وعليها . فشوقى هنا ، شأنه فى ذلك شأن الشعراء الّذين يصدُرون عن النظرة الإسلاميّة ـ العربيّة ، نظرة المعنى / الأصل ، يصدر فى كتابته الشعريّة عن اللغة فى ذاتها ولذاتها ، فى مادّيتها وروحيّتها فى آن : **أى عن وجودها الأصلى الذى لا يفقره مرور الزمن ، بل على العكس يغنيه ، وعن قيمها الإيقاعيّة ، الصّوتيّة ـ الموسيقيّة .** واللغة فى هذه النّظرة ، لا تأخذ إيقاعها من الواقع ، بل إنّ الواقع ، على العكس ، هو الّذى يأخذ إيقاعه من اللغة . الواقع ، سواء كان تاريخيّاً أو اجتماعيّاً أو سياسيّاً ، هو ، دائماً ، ضيف فى بيت اللغة .

لعلّ فى هذا ما يُخيّل لأمثال هؤلاء النّقاد الّذين يَصْدُرون عن رؤية نقديّة ، غَرْبيّة الأسس ، أنّ لغة شوقى هى لغة الماضى لا لغة الحاضر . والحقّ أنّ اللّغة كما يفهمها شوقى ، وتعلّمها النّظرة الإسلامية ـ العربية ، لا ماضى لها ـ أى ليس لها ، فى ذاتها كلغة ، ماضٍ ينقضى ويزول ، وإنّما ماضيها مجرّد ماضٍ تأريخى ، اصطلاحى . فاللغة وجوديّاً ، حاضرٌ مستمرٌّ ، بل هى المستقبل : إنها الأزمنة الثلاثة موحّدةً فى جذر انبثاقها المتعالى : الوحى .

عناصر التراث في شعر شوقي

ناصر الدين الأسد

بحث «العناصر التراثية» في شعر شوقي - وغيره من الشعراء في كل عصر وعند كل أمة - قد يوقع الباحث في مزالق لا تنتهي به إلا إلى المغالاة في تلمّس الأشباه والنظائر - في اللفظ أو المعنى - لأدنى مشابهة وأوهى مناسبة، فيسارع إلى الحكم بأن اللاحق قد أخذ من السابق وقلّده، وأن المتأخر قد نظر إلى المتقدم وسرقه. على حين لا بدّ لكل شاعر من أن تكون في شعره بالضرورة «عناصر تراثية» اكتسبها من اطّلاعه على تراث أمّته: من شعر الشعراء ونثر الكتّاب الذين سبقوه جيلا بعد جيل. بل لا يكون الشاعر شاعرا حقا إن لم يكن كذلك، فكلما ازداد تمرّس الشاعر بشعر التراث من منابعه الأصيلة ومصادره الأولى، وكلما اتّسع حفظه لأكبر عدد من روائع نماذجه وبدائع أمثلته، كان ذلك أقدر له على بناء شخصيته الشعرية، وأعون على استقامة عوده واستبانة طريقه. لا يكاد يخلّ بذلك شاعر حقيق بأن يسمى شاعرا.[1]

ولقد حفلت وصايا الشعراء والأدباء لمن أراد أن يكون شاعرا بالإكثار من الحفظ والرواية، والتدرب على قول الشعر بمعارضة قدر من القصائد السابقة وحلها نثرا ثم محاولة نسيان ذلك كله لتبقى المعاني - دون الألفاظ - في أعماق النفس، وتتسرب إلى الذاكرة فتختزنها عاما بعد عام،[2] حتى ليظن أن النسيان محاها وأنها ضاعت مع ما ضاع أدراج الزمان، ثم لا يلبث هذا الخبيء المخزون أن يظهر، في حال لم يكن للشاعر فيها يد، وفي وقت كان عنه في غفلة، وذلك حين ينفعل الشاعر وتجيش نفسه، فيكسو هذه المعاني أردية من ألفاظ نسجها من ذاته ومن صميم فنه، تولد كائنا حياً مع صورها وأخيلتها في آن.

وقد تنبّه النقد الأدبي لذلك منذ القديم، فقالوا:[3] **«وليس أحد من الشعراء ... يعمل المعاني ويخترعها ويتكىء على نفسه فيها أكثر من أبي تمّام، ومتى أخذ معنى زاد عليه، ووشّحه ببديعه، وتمّم معناه، فكان أحقّ به. وكذلك الحكم في الأخذ عند العلماء** بالشعر». وأكّدوا ذلك وكرّروه بقولهم:[4] **«ولو جاز أن يُصْرف عن أحدٍ من الشعراء سرقة لوجب أن يُصْرَفَ عن أبي تمّام لكثرة بديعه واختراعه واتكاله على نفسه، ولكنّ حكم النقاد للشعر، العلماء به، قد مضى بأن الشاعرين إذا تعاورا معنى ولفظا أو جمعاهما، أن يجعل السَّبق لأقدمهما سنا، وأولها موتا، وينسب الأخذ إلى المتأخر، لأنّ الأكثر كذا يقع. وإن كانا في عصر ألحق بأشبههما به كلاما، فإن أشكل ذلك تركوه لهما».**

ومن يتابع النقّاد القدماء والمحدثين فيما ذكروه من هذه المآخذ والسرقات يعجب أشدّ العجب مما حرصوا على افتعاله من أسباب التشابه بين قولين لا يكاد المنصف يجد بينهما وشيجة ولا شبها.

ثم إنه قد تلتقي المشاعر والأفكار في الأحاسيس والمعاني المتقاربة في العصر الواحد أو في العصور المختلفة، دون أن يأخذ أحد من أحد، لأنها مما يشترك فيه الناس بطبيعتهم، وليس فيها ما يدلّ على

أنها من البدائع المبتكرة أو الفرائد النادرة التي يمتاز بها ناس من ناس ، إلا إذا قام الدليل الواضح على خلاف ذلك .

وليس من غرضنا في هذا المجال أن نستكثر من الأمثلة ، وحسبنا منها ما يوضح الفكرة . فمن أوضح القديم وأكثره تفصيلا أبيات لسلم الخاسر ذهبوا إلى أنه أخذ بعض ما فيها من شعر للنابغة . فقد ذكروا أن قول سلم يعتذر إلى المهدى :

إني أعوذ بخير الناس كلّهم   وأنت ذاك بما تأتي وتجتنبُ
وأنتَ كالدّهر مبثوثاً حَبائلُهُ   والدهرُ لا ملجأً منهُ ولا هربُ
ولو ملكْتُ عِنانَ الريح أُصرِّفُه   في كل ناحيةٍ ما فاتَك الطلبُ

مأخوذ من قول النابغة :

فإنك كالليل الذى هو مدركي   وإنْ خلت أن المنتأى عنكَ واسعُ
خطاطيفُ حُجْنٌ في حبالٍ متينةٍ   تُمَدُّ بها أيدٍ إليك نوازعُ

ولم يكتفوا بهذا الإجمال ، بل دخلوا في التفصيل والتوضيح — وليتهم لم يفعلوا — قالوا : فجعل حبال « **وإنك كالليل** » : « **وأنت كالدهر** » ، وجعل حبال « **خطاطيف حجن** » : « **ولو ملكت عنان الريح** » .(٥) ومثل هذا لا ينتهى بنا إلا إلى التكلف والافتعال .

وذكروا أن قول أبي تمّام :

ثوى بالمشرقَيْن لهم ضَجاجٌ   أطار قلوبَ أهلِ المغربيْنِ

إنما أخذه أبو تمّام من قول مسلم :

لمّا نزلْتَ على أدنى بلادهمِ   ألقى إليك الأقاصي بالمقاليد(٦)

ولو سرنا على هذا الدرب ونسجنا على هذا المنوال لا ستطعنا أن نردّ كل كلام إلى كل كلام .

ومن الحديث المتصل بموضوعنا ما ذهب إليه **مصطفى صادق الرافعي**(٧) من أن قول شوقي :

آفة النصح أن يكون جدالا   وأذى النصح أن يكون جهارا

من قول ابن الرومي :

وفي النصح خير من نصيح موادع   ولا خير فيه من نصيح موالب

وقد تنبّه **الأمير شكيب أرسلان** إلى أن الرافعي قد أبعد الضرب في صحصح حين تكلّف التماس هذا الشبه ، ولكن الأمير جاء بما هو أبعد وأغرب حين قال : « **فلا حاجة إلى الإبعاد كل هذا ، فأقرب إليك من قول ابن الرومي المثل المشهور : لا تبالغ في النصيحة فتهجم بك على الفضيحة** » . وهذا يردّنا مرّة أخرى إلى ما ذكرناه قبل قليل من أننا — حين ننسج على هذا المنوال — نستطيع أن نرجع كل كلام إلى أيّ كلام .

وحاول الأمير شكيب أرسلان أن تكون آراؤه فيما أخذ شوقي من غيره منثورة في مواطن متفرقة من كتابه(٨) حتى لا يشوّه صورة المحبّ لشوقي ، المنافح عنه ، التي أظهر نفسه فيها ، ومن ذلك ما ذهب إليه من أن شوقي في قوله :(٩)

وللأوطان في دمِ كلِّ حرٍّ   يدٌ سلفت ودينٌ مستحقّ
ومن يسقى ويشرب بالمنايا   إذا الأحرار لم يُسقوا ويَسقوا

إنما أخذ البيت الثاني من قول الشاعر (وهو زفر بن الحارث الكلابي) :

سقيناهم كأسا سقونا بمثلها   ولكنهم كانوا على الموت أصبرا

غفر الله للأمير ما أشدّ ما اعتسف وتكلّف . فليس بين البيتين أدنى مشابهة . لا في المعنى ولا في اللفظ . ولست أدرى كيف التبس عليه الأمر . وهو القائل قبل ذلك في معرض ردّه على صديق له كان يسرف في اتهام الشعراء بالسرقة :(١٠) « **إذا كنت تلتزم هذا المذهب فلا يبقى شاعر إلا وهو سارق . ولا يلبث فوق الغربال لا متنبي ولا بحتري ولا غيرهما . فإن هذه المشابهات قد وجدناها بين كلامهم وكلام الجاهليين والمتقدمين في مواضع كثيرة ...** »

وغاية هذا كلّه أن الباحث في « العناصر التراثية » في شعر شاعر ، عليه أن يحذر من الوقوع في إغراء المبالغات التي وقع فيها بعض الذين تعرّضوا لمثل هذا الموضوع . ويحذر من أوهام الألفاظ المتشابهة التي قد توحي بالأخذ أو بالسرقة في حين يقتصر الأمر على استعمال ألفاظ مشتركة لا يترتب عليها اشتراك في المعاني أو الصور أو الأخيلة .

٢

فكان لا بدّ إذن لشوقي من أن يرفد موهبته الشعرية الجيّاشة بمدد لا ينقطع من شعر التراث ونثره . وأن يتخطّى ما تراكم حوله من رواسب التقليد في عصره وفي العصور السابقة القريبة منه ، ويتجاوز ذلك كلّه إلى الينابيع الصافية والنماذج المشرقة في عصر الأصالة الزاهية . فأتاح له ذلك أن يمتلك ناصية البيان العربي ، ويفتح خزائن أساليبه . فتدفّق منه الشعر سلسا نقيّ العبارة لا تشوبها شوائب الركاكة ولا تقعد بها أثقال الابتذال أو التكلّف .

وكان له في اتصاله بشعر التراث ونثره موارد استقى منها ، أشار إليها بعض معاصريه ، وخاصة **مصطفى صادق الرافعي** ،(١١) وشكيب أرسلان .(١٢) قال الرافعي : « **والكتاب الأول الذى راض خيال شوقي ، وصقل طبعه ، وصحّح نشأته الأدبية ، هو بعينه الذى كانت منه بصيرة حافظ ... أي كتاب (الوسيلة الأدبية) للمرصفي . وليس السرّ في هذا الكتاب ما فيه من فنون البلاغة ومختارات الشعر والكتابة . فهذا كله كان في مصر قديما ولم يغن شيئا ولم يخرج لها شاعرا كشوقي ، ولكن السرّ ما في الكتاب من شعر البارودى لأنه معاصر ، والمعاصرة اقتداء ومتابعة على صواب إن كان الصواب ، وعلى خطأ إن كان الخطأ ... وأكبّ البارودى على ما أطاقه وهو الحفظ من شعر الفحول ... وكانت فيه سليقة فخرجت مخرج مثلها في شعراء الجاهلية والصدر الأول من الحفظ والرواية ، وجاءت بذلك الشعر الجزل الذى نقله المرصفي ... وبهذا ابتدأ شوقي وحافظ من موضع واحد وانتهى كلاهما إلى طريقة غير**

طريقة الآخر ، والطريقتان معا غير طريقة البارودى . تحول شوق بهذا الشعر لا إلى طريقة البارودى .. ولكنّ تحوّل نابغتنا كان عن طريقة معاصريه من أمثال الليثى وأبى النصر وغيرهما ، فترك الأحياء وانطلق وراء الموتى فى دواوينهم التى كان من سعادته أن طبع الكثير منها فى ذلك العهد : كالمتنبى وأبى تمّام والبحترى والمعرّى ، ثمّ أهل الرقة أصحاب الطريقة الغرامية كابن الأحنف والبهاء زهير والشاب الظريف والتلعفرى والحاجرى ، ثم مشاهير المتأخرين كابن النحاس والأمير منجك والشبراوى . وقد حاول شوق فى أول أمره أن يجمع بين هذا كله ، فظهر فى شعره تقليده وعمله فى محاولة الابتكار والإبداع وإحكام التوليد مع السهولة والرقّة وتكلف الغزل بالطبع المتدفق لا بالحب الصحيح » .

وقال عز الدين التنوخى :[١٣] «**تخرّج شوق فى اللغة على الأستاذ النابغة المرصفى صاحب «الوسيلة» ، وكان أحبَّ الشعراء إليه ــ كما أجاب به سائلا ــ هو المتنبى . قال ما نصّه : وأنا أعدّه أستاذى الأول ، ثم يلى المتنبى ابن الرومى . ومن ذلك نستنتج أن لغة أمير الشعراء قد تأثرت كل التأثر بلغة نبيّ الشعراء أبى الطيب المتنبى ... وتأثرت بعده بلغة ابن الرومى . ثم بلغة من عارضهم من فحول الشعر وصاغة القريض كالبحترى الذى عارضه فى سينيته ، والحصرى فى داليته ، والبوصيرى فى البردة والهمزية ، وابن زيدون فى أندلسيته النونية ، وأمثالهم ... وإنما تأثرت لغة شوق بمعارضة قلائدهم المشهورة لأن المعارضة تدعو إلى المضارعة ...** » .

وإذا ما تجاوزنا عن المعنى الضيق للفظة «لغة» التى أكثر التنوخى من تكرارها هنا وأخذناها بمعنى الأسلوب والطريقة ، وإذا ما تجاوزنا كذلك عن قلة عدد الشعراء الذين ذهب التنوخى إلى أن شوق تأثر بهم فضيّق بذلك آفاق اطلاعه وأخذنا الذين أوردهم على أنهم أمثلة لغيرهم ، وتجاوزنا أيضا عن دورانه حول لفظى «المعارضة» «والمضارعة» دون دلالات واضحة ، فإن الذى يبقى بعد ذلك هو النصّ الواضح على تأثر شوق بالشيخ حسين المرصفى وبكتابه «الوسيلة الأدبية» ، وبعدد من الشعراء فى طليعتهم المتنبى . وقد أكثر الباحثون من الإشارة إلى تأثر شوق بهؤلاء الشعراء ، وخاصة : بالبارودى والمتنبى والبحترى وأبى تمّام ، وتتبعوا أبياته التى رأوا أنه أخذ ألفاظها ومعانيها وصورها منهم ،[١٤] وعنوا عناية خاصة بتتبع تأثره بالمتنبى وما أخذه من شعره .[١٥]

ونحن نقول بالذى قال به هؤلاء الكتاب والنقّاد من تأثر شوق بكل أولئك الشعراء ، وإن كنّا نرى أن هذا الموضوع لا يزال فى حاجة إلى دراسات تفصيلية لبيان مدى التأثر بكل شاعر وتفاوت هذا التأثر بين الشعراء المختلفين . كل ذلك فى جملته وظاهره صحيح ، وإن كان يحتاج فى تفصيله وجوهره إلى مزيد من التوضيح والتصحيح ، **غير أننا أوردنا ما أوردناه وأطلنا فيه لندلّ على أن هؤلاء الكتاب والنقاد قد غفلوا عن ينبوع أساسى من الينابيع التى أوردها شوق واستقى منها وتأثر بها ، وهو الشعر الذى اختاره أبو تمام لشعراء الجاهلية والقرنين الأول والثانى الإسلاميين ، وجمعه فى** «**ديوان الحماسة**» ، وأصبح فى طليعة الكتب التى كان الشّداة والناشئة يعكفون عليها ويتمرّسون بها : قراءة وفهماً وحفظا ، لتكون أساسا متينا يبنون عليه بعد ذلك . وقد نقل المرصفى فى كتابه «الوسيلة الأدبية» مقتطفات ونماذج كثيرة من الشعر الذى اختاره أبو تمّام . قال المرصفى :[١٦] «**نورد لك من كل باب من أبواب الحماسة جملة صالحة ... حتى تجد الزمن الذى تتمكن فيه بتوفيق الله تعالى أن تطّلع على جميع الكتاب وغيره مما يلزم لطالب الأدب أن يطلع عليه من الكتب**» .

فى شعر هؤلاء الشعراء المطبوعين ، الذين اختار لهم أبو تمّام ، حَبَا شوق ودرج ، وعلى هذا الشعر شبّ ونهج . وكان أغلب أولئك الشعراء من غير المكثرين ، ومن غير الفحول المشهورين ، وممن لم تكن طبعت لهم دواوين على عهد شوق ، ولا نزال لا نعرف حتى اليوم لأكثرهم دواوين مخطوطة أو مطبوعة ، وإنما عرفنا هم أول ما عرفناهم من «**ديوان الحماسة**» . وظل أثر ذلك الشعر عميقا فى نفسه حتى ظهر ــ بعد أن اشتدّ ساعده واشتدّ عوده ــ فى شعره فى مواطن كثيرة ، لا سبيل إلى تتبعها ، ويكفى من قلادتها ما أحاط بالعنق . فمن أمثلة ذلك أن شوق يقول :[١٧]

يا طير . والأمثال تضرب للبيب الأمثل
دنياك من عاداتها ألا تكون لأعزل
أو للغبيّ . وإن تعلّل بالزمان المقبل

فى أربعة وخمسين بيتا من قصيدة عنوانها «**بين الحجاب والسفور**» تجنح إلى الرمز والمجاز . وفى «**الوسيلة الأدبية**»[١٨] مما نقله المرصفى من حماسة أبى تمام ،[١٩] قول **يزيد بن الحكم الثقفى** يعظ ابنه بدراً :

يا بدر . والأمثال يضربها لذى اللب الحكيم
دم للخليل بوده ما خير ود لا يدوم
واعلم بنى فإنه بالعلم ينتفع العليم

فى ثلاثة وعشرين بيتا أوردها المرصفى كلها فى «الوسيلة» لم يخرم منها بيتا .

وأبيات شوق التى استشهدنا بها ليست مطلع القصيدة ، ولكنها فى النصف الثانى منها ، غير أنّ كل من قرأ هذه القصيدة وكان ذا تجربة شعرية ومعاناة فنيّة ، أدرك أن تلك الأبيات كانت هى الأبيات الأولى التى تحركت بها نفس الشاعر وجاشت معها مشاعره ، فكانت عمود القصيدة التى دارت عليه رحاها ، وكانت أول ما بدأ به ثم جاء أول القصيدة بعد أن استقرّ هذا القسم الثانى بين يدى الشاعر . وتأثر شوق بأبيات **يزيد بن الحكم** أوضح من أن يحتاج إلى توضيح ، فقد تجاوز هذا التأثر ألفاظ المطلع ومعانى بعض الأبيات إلى بناء القصيدة كلّه ، فالروح واحد والنسق واحد . وليس هنا مجال النقد التحليلى المفصّل .

ومثل آخر قصيدة شوق فى «**النفس**» التى عارض بها عينية «**ابن سينا**» وليس من هدفنا أن نتتبع تأثره بابن سينا ، ولا بغيره ممن أشار

إليهم بعض الكتاب والنقاد ،[٢٠] ولكننا نقتصر على ما نحن فيه هنا . فمطلع قصيدة شوقي :

خدعوها بقولهم حسناء ...

ضمّي قناعك يا سعاد أو ارفعي   هذى المحاسن ما خلقن لبرقع

وفى «**الوسيلة الأدبية**»[٢١] مما نقله المرصفي من «حماسة أبى تمام»[٢٢] أبيات **لعمر بن أبى ربيعة** ، أولها :

ولمّا تفاوضنا الحديث وأسفرت   وجوه زهاها الحسن أن تتقنّعا

فالعجز هو العجز ، يكادان يتطابقان فى المعنى ، حذوك القذّة بالقذّة .

وقال شوقي فى مطلع **قصيدته عن رمضان** :[٢٣]

رمضان ولّى هاتها يا ساقي   مشتاقة تسعى إلى مشتاق
ما كان أكثره على ألّافها   وأقلّه فى طاعة الخلاق

ألا يذكّرنا البيت الثانى بما أورده المرصفي فى «**الوسيلة**»[٢٤] من الأبيات التى اختارها أبو تمام فى الحماسة[٢٥] **لابن أذينة** ، فى قوله :

حجبت تحيّتها فقلت لصاحبي   ما كان أكثرها لنا وأقلّها

ومثل أخير من مسرحية شوقي «**مجنون ليلى**» يقول شوقي على لسان قيس :

كم جئت ليلى بأسباب ملفقة   ما كان أكثر أسبابي وعلاتي

فهو احتذاء مطابق لقول **ابن الطثرية القشيرى** :

وكنت إذا ما جئت جئت بعلة   فأفنيت علاتي فكيف أقول ؟

وقد أورد أبيات ابن الطثرية صاحب «الوسيلة»[٢٦] نقلا عن أبى تمام فى حماسته .[٢٧]

• • •

والأمثلة على ذلك أكثر من أن يحيط بها باحث ، والمضيّ فيها يستدعى تتبع أبيات شوقي وقصائده ومقطعاته مع أبيات «**ديوان الحماسة**» وقصائده ومقطعاته ، بيتا بيتا وقصيدة قصيدة ، لمعرفة التأثر بالألفاظ والمعانى والصور والأخيلة والبناء العام للقصيدة . والسالك فى هذه البيداء منبتّ لا محالة ، والعودة من أول الطريق نجاة ، وحسب المرء هذه الأمثلة التى تدلّ على المقصود وتغنى عن الاستكثار .

٣

ومن عناصر التراث فى شعر شوقي التى قد يتتبعها الباحث : ترديده لأسماء مجموعة من الشعراء ترديدا مقرونا باقتباسات من شعرهم ؛ أو بإشارات إلى بعض ما تضمنه ذلك الشعر ، أو بما يدلّ على معرفته لبعض خصائصهم الفنيّة أو لجوانب من مراحل حياتهم ، وكل ذلك بالقدر الذى يسمح به التناول الفنى للشعر : لمحات وإشارات سريعة دون تفصيل هو بالنثر أليق .

فمن أمثلة ذلك أن شوقي يشير فى مواطن متفرّقة من شعره إلى «**لبيد**» وإلى أبياته التى يشكو فيها طول عمره ، وخاصة بيته :[٢٨]

ولقد سئمت من الحياة وطولها   وسؤال هذا الناس : كيف لبيد ؟

وبيتيه :[٢٩]

باتت تشكّى إلىّ النفس مجهشة   وقد حملتك سبعا بعد سبعينا
فإن تزادى ثلاثا تبلغى أملا   وفى الثلاث وفاء للثمانينا

ومن المواطن التى أشار فيها شوقي إلى «لبيد» قوله :[٣٠]

أبا الهول . ماذا وراء البقاء   إذا ما تطاول غير الضجر
عجبت للقمان فى حرصه   على لبد والنسور الأخر
وشكوى لبيد لطول الحياة   ولو لم تطل لتشكّى القصر

والإشارة فى البيت الأول إشارة واضحة إلى بيت لبيد الأول عن سأمه من طول الحياة ، وكذلك إلى بيت زهير بن أبى سلمى :[٣١]

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش   ثمانين حولا . لا أبا لك . يسأم

وأما البيت الثانى فإشارة إلى **قصة لقمان بن عادياء** ، من قوم عاد ، وأنسره السبعة وآخرها لبد ، وقد ذكرت هذه القصة كتب الأدب وخاصة كتب الأمثال ، وربما استحضر شوقي فى هذه الإشارة قول الأعشى :[٣٢]

وأنت الذى ألهيت قيلا بكأسه   ولقمان . إذ خيّرت لقمان فى العمر
لنفسك أن تختار سبعة أنسر   إذا ما مضى نسر خلوت إلى نسر
فعمّر حتى خال أن نسوره   خلود . وهل تبقى النفوس على الدهر؟

وأما البيت الثالث من أبيات شوقي ففيه ذكر صريح للبيد ولشكواه من طول الحياة التى صرخ بها فى بيته الأول الذى أوردناه .

ويكرر شوقي ذكر «**لبيد**» فى مواطن أخرى ، منها ما ذكره فى قصيدته عن «**الهلال**» من قوله :[٣٣]

ومن صابر الدهر صبرى له   شكا فى الثلاثين شكوى لبيد

أى : شكا سأمه من طول الحياة .

• • •

وكان حسّان بن ثابت من الشعراء الذين ردّد شوقي ذكرهم فى شعره وساق إشارات تدلّ عليهم وعلى بعض شعرهم . وقد ذكره فى مواطن متعدّدة ، منها قوله فى قصيدته «**نكبة بيروت**»[٣٤]

بيروت . يا راح النزيل وأنسه   يمضى الزمان على لا أسلوك
الحسن لفظ فى المدائن كلها   ووجدته لفظا ومعنى فيك
نادمت يوما فى ظلالك فتية   وسموا الملائك فى جلال ملوك
ينسون «حسانا» عصابة «جلّق»   حتى يكاد بجلّق يفديك

وهذه إشارات واضحة إلى قول حسان فى مدح الغساسنة :[٣٥]

لله درّ عصابة نادمتهم   يوما بجلّق فى الزمان الأول

وكرّر ذكر حسان وذكر معه أبا نواس الحسن بن هانئ في قصيدته التي هنّأ فيها الخليفة بنجاته من محاولة اغتياله سنة ١٩٠٥ م ، قال : [٣٦]

ملكت . أمير المؤمنين . ابنَ هانىء ، بفضلٍ ، له الألباب مُمتلكاتُ
وما زلتَ حسّان المقام . ولم تزل تليني ، وتسرى منكَ لي ، النفحاتُ

فشوقي يرى مقامه من الخليفة مقام حسّان من رسول الله ﷺ ، في مدحه والدفاع عنه . أما **أبو نواس الحسن بن هانىء** فكان تأثر شوقي به تأثرا عميقا : عارضه في بعض قصائده ، ونسج على منواله في خمرياته ، وسمّى بيته «**كرمة ابن هانىء**» ، ووحّد في البيت السابق بين نفسه وبين أبي نواس ، في قوله «**ملكت أمير المؤمنين ابن هانىء**» فهو إنما يريد نفسه .

* * *

وصلة شوقي ، **بالبحتري** صلة وثيقة ، فقد اصطحبه شوقي معه في تجواله بين ربوع الأندلس حين نفي إليها سنة ١٩١٥ م بعد نشوب الحرب العالمية الأولى ، وأعجب شوقي بالبحتري ، وتأثر به ، وعارض سينيته المشهورة في «**إيوان كسرى**» ، قال شوقي بعد أن وصف تنقله بين مدن الأندلس : [٣٧]

«وكان البحتري رحمه الله رفيق في هذا الترحال ... فإنه أبلغ من جلّى الأثر ، وحيا الحجر ، ونشر الخبر ، وحشر العبر ، **ومن قام في مأتم على الدول الكبر ، والملوك البهاليل الغرر ، عطفه على «الجعفري»** [٣٨] **حين تحمّل عنه الملا ، وعطل منه الحلى ، ووكل بعد «المتوكل» للبلى . فرفع قواعده في السّير ، وبنى ركنه في الخبر ، وجمع معالمه في الفكر ، حتى عاد كقصور الخلد ، امتلأت منها البصيرة وإن خلا البصر . وتكفّل بعد ذلك لكسرى بإيوانه ، حتى زال عن الأرض إلى ديوانه . وسينيته المشهورة في وصفه ، ليست دونه وهو تحت كسرى في رصّه ورصفه ، وهي تريك حسن قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتجدّد الديار في بيوته بعد الاندثار . قال صاحب** [٣٩] **(الفتح القسّي في الفتح القدسي) بعد كلام : «فانظروا إلى إيوان كسرى وسينية البحتري في وصفه ، تجدوا الإيوان قد خرّت شعفاته ، وعفّرت شرفاته ، وتجدوا سينية البحتري قد بقي بها كسرى في ديوانه ، أضعاف ما بقي شخصه في إيوانه » ... فكنت كلما وقفت بحجر ، أو أطفت بأثر ، تمثلت بأبياتها ، واسترحت من مواثل العبر إلى آياتها ... »**

ومن هذه الصلة العميقة بشعر البحتري ومصاحبته ومعايشته ، انتزع شوقي بيته في سينيته : [٤٠]

وعظ البحتريّ إيوان كسرى وشفتني القصور من عبد شمس

ومن هذه الصلة الوثيقة أيضا تأثرت موسيقى شوقي بموسيقى البحتري في كثير من قصائده . [٤١]

وكانت السنوات التي قضاها شوقي في الأندلس فرصة سنحت له للاتصال بالأندلس وتاريخها وشعرائها ، فأكثر القراءة في كل ذلك ، وهناك بدأت صلته **بابن زيدون** وإعجابه بشعره ، وخاصة قصيدته في «**ولادة**» التي مطلعها :

أضحى التنائي بديلا عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فأوحت له قصيدة على بحرها ورويّها جاءت في أعلى نسق من الشاعرية ، تنقل فيها على أغصان كثيرة ، وعزف فيها ألحانا شجية ، وهي قصيدته الفريدة التي مطلعها : [٤٢]

يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك ، أم نأسى لوادينا ؟

وحين صدر ديوان ابن زيدون بعد ذلك بأكثر من عشر سنوات [٤٣] قرّظه شوقي بأبيات وصف فيها شاعرية ابن زيدون وبعض خصائصه الشعرية ، قال منها : [٤٤]

أنت في القول كلّه أجمل الناس مذهبا
بأبي أنت هيكلا من فنون مركّبا
شاعرا أم مصوّرا كنت ، أم كنت مطربا
ترسل اللحن كلّه مبدعا فيه . مغربا
أحسن الناس هاتفا بالغواني مشبّبا

وذكر شوقي **السموأل** ذكرا فيه قبسات من بعض شعره ، وذلك في قصيدته «**نكبة دمشق**» حين قال عن الدروز : [٤٥]

لهم جبل أشمُّ له شعافٌ موارد في السحاب الجُون بُلْقُ
لكل لبوءةٍ . ولكلِّ شبلٍ نضالٌ دونَ غايته ورَشْقُ
كأن من السَّمَوْأل فيه شيئاً فكلُّ جهاته شرفٌ وخلْقُ

ففي هذه الأبيات يشير شوقي إلى قصيدة السموأل النفيسة التي مطلعها :

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه فكل رداء يرتديه جميل

وفي قول شوقي «**لهم جبل أشمّ**» إشارة إلى قول السموأل :

لنا جبل يحتله من نجيره منيع يرد الطرف وهو كليل

وفي قول شوقي «**بلق**» في قافية بيته الأول ، إشارة إلى اسم حصن السموأل وهو «**الأبلق الفرد**» بتيماء . أما وصف شوقي للسموأل بأنه «**فكل جهاته شرف وخلق**» فوصف صادق يذكّرنا بقصة وفائه حين آثر أن يقتل ابنه على أن يسلّم الأمانة التي استودعها إلى عدو صاحب الأمانة ، ويذكّرنا أيضا بما في هذه القصيدة من مكارم الأخلاق ودفاع عن الحرمات .

* * *

ويذكر شوقي **أبا تمام** ويقرن ذكره بالإشارة إلى شعر هذا الشاعر المبدع في مدح الخليفة العباسي **أبي إسحاق المعتصم بالله** ، وهو شعر كان يهزّ الخليفة ، ويهزّنا الآن ، وسيظل يهزّ كل من يسمعه ممن يعرف

الشعر الحق إلى أبد الدهر ، وخاصة قصيدته «عمورية» في مدح المتوكل وتمجيد فتحه . قال شوقي :[46]

إن القلوب وأنت ملء صميمها   بعثت تهانيها من الأعماق
وأنا الفتى الطائي فيك وهذه   كلمي هززت بها أبا إسحاق

فقد رأى منتهى فخره أن يكون هو أبا تمام ، وأن يجعل من ممدوحه الخليفة العباسي المعتصم بالله .

* * *

ويذكر شوقي «الفرزدق» ويذكر معه «الحطيئة» في قوله :[47]

ولك ابتداءات الفرزدق في مقاطيع جرول

وابتداءات الفرزدق أكثرها واضحة ، مباشرة ، داخلة في الموضوع ، دون تكلف ، لا يحرص فيها على الترصيع وإنما يرسلها إرسالا هينا ، فعدّ شوقي هذه المطالع من ميزات الفرزدق ، وهي كذلك دون شك . أما شعر الحطيئة فإن في داخل البيت الواحد منه : من جمال التقطيع وحسن التقسيم وسلامة التفصيل ما يجعل البيت مؤلفا من «مقاطع» وفواصل وأقسام يترنّم بها المنشد ويطرب لها السامع . فإن كان هذا الذي ذكرناه من صفة شعر هذين الشاعرين صحيحا ، وإن كان شوقي قد قصد إلى هذا الذي ذكرناه ، فإنه دليل على أن لشوقي من طول الألفة بشعر هذين الشاعرين وغيرهما ممن يذكرهم في قصائده ، ومن عمق النظرة وصواب الحكم ، ما يجعل من إشاراته الشعرية نقدا يعجز عن الوصول إلى مثله بعض الذين يطيلون الحز ولا يصيبون المفصل من نقادنا .

وهذه كلها أمثلة تنمّ على صلة داخلية قائمة على معايشة شاعرنا لأولئك الشعراء في شعرهم . ولم يكن الأمر مقصورا على ترداد ظاهري لأسمائهم . ومما يقوّي ما نذهب إليه ما أورده شوقي نفسه في مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات من ذكره لعدد من الشعراء ووصفه كل شاعر بما يبرز أهم اتجاهاته وخصائصه الفنية ، قال :[48]

«وكان أبو العلاء يصوغ الحقائق في شعره ، ويوعي تجارب الحياة في منظومه . ويشرح حالات النفس ويكاد ينال سريرتها ... وكان أبو العتاهية ينشيء الشعر عبرة وموعظة ، وحكمة بالغة موقظة ... اشتغل بالشعر فريق من فحول الشعر ... ظلموا قرائحهم النادرة وحرموا الأقوام من بعدهم . فمنهم من خرج من فضاء الفكر والخيال ودخل في مضيق اللفظ والصناعة . وبعضهم آثر ظلمات الكلفة والتعقيد على نور الإبانة والسهولة ... على أن الكل قد مارسوا الشعر ... واتخذوه حرفة وتعاطوه تجارة ، إذا شاء الملوك ربحت ، وإذا شاءوا خسرت ... يتوقعون أرزاقهم من ملوك كرام يخلقهم الله لرواج حرفتهم ... على أنه يستثنى من هؤلاء قليل لا يذكر في جنب الفائدة الضائعة بضياع الشعر مدحا في الملوك والأمراء ، وثناء على الرؤساء والكبراء . وإلا فمن دواوينهم ما يخلق أن يكون المثل المحتذى في شعر الأمم : كابن الأحنف مرسل الشعر كتبا في الهوى ورسائل . ومتخذه رسلا في الغرام ووسائل . وكابن خفاجة شاعر الطبيعة ومجنون ليلاها ، وواصف بدائعها وحلاها . وكالبهاء زهير سيّد من ضحك في القول وبكى ، وأفصح من عتب على الأحبّة واشتكى ، وحسبك أنه لو اجتمع ألف شاعر يحززهم ألف ناثر على أن يحلوا شعر البهاء ، أو يأتو بنثر في سهولته لا نصرفوا عنه وهو كما هو .

ولا أرى بدًا من استثناء المتنبي ، مع علمي أنه المدّاح الهجّاء ، لأن معجزه لا يزال يرفع الشعر ويحليه ، ويغري الناس به فيجدّده ويحييه ، وحسبك أن المشتغلين بالقريض عموما ، والمطبوعين منهم خصوصا ، لا يتطلعون إلا إلى غباره ، ولا يحدون الهادي إلا على مناره . ويتمنى أحدهم لو أتيح له ممدوح كممدوحه ، يمدحه مثل مديحه ، أو لو وقع له كافور مثل كافوره ليهجوه مثل هجائه ... »

٤

والحديث عن صلة شوقي بالمتنبي وتأثره به حديث يطول ، وقد أكثر الكتّاب والنقاد في بيان هذه الصلة وأسهبوا في توضيح جوانب التأثر . وكنا أحرياء أن نكتفي بما قالوا ونستغني به في مظانّه عن إعادته هنا ، لولا أنّ عنوان هذا البحث يقتضي منا أن نوفّيه حقه باستكمال عناصره .

وأوّل ما نعرفه من صلة شوقي بالمتنبي عنايته بديوانه عناية بدأت منذ شبابه ، وربما لازمته منذ طفولته . **فقد ذكر الأمير شكيب أرسلان**[49] **أنه التقى بشوقي أول مرة سنة ١٨٩٢ م في باريس ، قال : «وفي أثناء لقائنا الأول كنا نتذاكر ... حول أمور كثيرة ولكن أهم حديث كنا نخوض فيه هو الشعر . وكان مع شوقي ديوان المتنبي ، وكان يحفظ منه . ولا شك أنه انطبع عليه ...»** .

وقد أكثر الأمير شكيب أرسلان من الحديث عن تأثر شوقي بالمتنبي ، والتشبّه به ، والنسج على منواله . ومن ذلك قوله :[50] **«إن من وجوه الشبه بين شوقي والمتنبي أنك لا تكاد تقرأ قصيدة لكل منهما ، مهما ضربت في واد من أودية قولها ، إلا وجدت بها حكما جارية مجرى الأمثال ، ومن انطوى على شيء فاض على لسانه في كل موقف»** . ومن ذلك أيضا قوله في بيان الشبه بين شوقي والمتنبي في رثاء جدّتيهما[51] : **«ولكن الذي حفزه إلى ركوب هذا المركب في رثاء جدّته هو أن والده الروحي أبا الطيب قد ركب هذا المركب من قبل في مثل هذا المقام ، ولا غرو أن يحذو الفتى حذو والده»** . وكذلك قوله ، بعد أن عرض قصيدة شوقي عن حياة المكتب[52] : **«إذا وضعت هذا الشعر في شعر المتنبي لم تفرقه عنه ، وما زال شوقي أشبه الشعراء المحدثين بأبيه أبي الطيب لا سيا إذا طرق باب الحكمة وتكلم في الأوابد»** .

ونشر **طاهر الطناحي** مقالة في مجلة **أبولو**[53] عنوانها **«شوقي والمتنبي في ثوب»** بذل فيها جهدا كبيرا في تتبع بعض أبيات شوقي التي تظهر فيها مشابه واضحة بأبيات المتنبي . ويضع البيت بعد البيت ليكون في التجاور توضيح للتشابه . ويزيد هذا التوضيح بوضع التشابه في كل بيت أو في كل شطرة بين هلالين ليبرزه ويقرّبه للقارىء . ومن يتتبع ما ورد في هذه المقالة يسلّم بالتشابه القائم على

التأثر والاحتذاء. وقد أرسى طاهر الطناحي أساس مقالته بقوله:

«فشوقي بدأ حياته بالنسج على منوال المتنبي، واستمر على هذا المنوال طول حياته، وكأنه تشبّع بروح المتنبي من الصغر فلازمته هذه الروح، وأخذ في كثير من الأحيان يقلّد صياغة المتنبي ويحذو حذوه ويعارضه. وله في هذا الاحتذاء وتلك المعارضة كثير من القصائد. على أن احتذاء المتنبي ومعارضته ليستا من السهولة بحيث يغفل الناقد عندها ما وهب شاعر كشوقي من مقدرة على إحكام الاحتذاء والتقليد، وما منح من ملكة خصبة تساعده على أن يعارض شاعرا من أكبر شعراء العربية ويجيد في تلك المعارضة إلى حدّ جدير بالتقدير. وإن كنا في بعض الأحيان نرى غلبه ضعفه أمام قوة المتنبي. لقد نقرأ القصيدة من قصائد شوقي التي يعارض أو يحاكي فيها قصائد المتنبي فتحسّ فيها بتلك القوة التي امتاز بها المتنبي، وتشاهد من فيض المعاني والحكم ما يقنعك بأنه شاعر فيّاض. فإذا رجعت إلى قصيدة المتنبي وجدتها بمثابة الدليل الذي يرشد شوقي، والقائد الذي يقوده، ولكنك تجده في بعض الأحيان يسبق الدليل أو القائد بخطوات كثيرة ويزيد عليه، وترى مظهر هذه الزيادة في عدد الأبيات والأغراض المتعددة التي يقتضيها الموضوع».

وليس من شك في أن طاهرا الطناحي قد نقل موضوع تأثر شوقي بالمتنبي إلى آفاق أرحب من تلك التي حصره فيها الأمير شكيب أرسلان الذي رأى ذلك التشابه في مجال الحكمة والأمثال والفخر، في حين لمح طاهر الطناحي حقيقة هذا التأثر حين ضرب عليه الأمثلة في مجالات أخرى ثم حين رأى أن هذا التأثر ليس بالضرورة تشابه ألفاظ ومعان محددة، وإنما قد يمتدّ ليشمل التأثر بروح القصيدة ونسجها وطريقتها الفنية. فتكون بذلك قصيدة المتنبي «بمثابة الدليل الذي يرشد شوقي والقائد الذي يقوده».

* * *

ومن تمام هذا الحديث أن نشير إلى مسرحيتي شوقي الشعريتين اللتين أقام بناءهما حول موضوعات عربية، وهما: مجنون ليلى، وعنترة. وكانتا، مع مسرحياته الأخرى، فتحا كبيرا في الأدب العربي. وقد أفاض الباحثون في الحديث عنها من حيث: البناء المسرحي، والحوار، والتوافق مع أحداث التاريخ، والأسلوب الفني. ونحن لا نخصّها هنا بحديث مستقلّ نتناول فيه جوانبها المختلفة ونوفّيها فيه بعض حقّها، وإنما نستدرك ما لا يجوز أن نغفله حين نتعرض لموضوع «العناصر التراثية في شعر شوقي». فنجتزىء من الحديث بقليله الدالّ، ونظل في نطاق العنوان لا نتجاوزه.

وربما أغنانا ما أورده أستاذنا الدكتور شوقي ضيف في هذا المضمار، ونقتبس منه جملا متفرقة، نقرّب متباعدها، ونجمعها في قرن. فهو يقول عن «مجنون ليلى»[54]:

«هي أولى هذه المآسي العربية تأليفا... والمأساة في جملتها وتفاصيلها ترجع إلى أساطير عربية عن مجنون ليلى... لها أصول تاريخية نجدها مبثوثة في كتاب الأغاني...» ويظل يكرّر هذا المعنى ويؤكده ويضيف إليه، إلى أن يقول بعد عشر صفحات من القول السابق[55]:

«وبما يلاحظ في وضوح أن شوقي أفاد في هذه المسرحية من الشعر العذريّ الذي قرأه في الأغاني لقيس (بن الملوّح) ولغيره من العذريين فوائد كثيرة، فقد تأثر أساليبهم وأشعارهم، وتأثر روحهم وعواطفهم، وعرض علينا ذلك عرضا رائعا في مسرحيته. ومعنى ذلك أن شوقي لم يفد في مسرحية مجنون ليلى من القصص العذري فحسب، بل أفاد أيضا من شعر العذريين وتمثّلهم، وقد أكثر من الاقتباس عن مجنون ليلى وعن غيره منهم: اقتبس بعض الأبيات ولم يكتف بذلك بل عاش في نفس كل الأشعار العذرية المبثوثة في الأغاني. ثم طلع علينا بمسرحيته شاعرا عذريا لعلّ اللغة العربية لم تظفر به في أي عصر من عصورها».

ثم يقول عن مسرحية «عنترة»[56]: «من هذه القصة التي نجدها في الأغاني وفي كتب الأدب والتي تطورت في صورة شعبية معروفة، أخذ شوقي الإطار ووضع فيه أربعة فصول لمسرحيته».

ثم يضيف إلى ذلك قوله بعد صفحات[57]: «وربما كان من أهم الأسباب في عودة التيار الغنائي إلى التدفق في هذه المسرحية أن بطلها عنترة كان شاعرا، وله ديوان شعر معروف بثّ فيه حبّه وشجاعته، ولا ريب في أن شوقي اطّلع عليه، وأفاد منه، بل نلاحظ أنه سكب فنّه في روحه...»

ثم يورد أبياتا من المسرحية ويعلّق عليها بقوله[58]: «وهذا نفس النسيج الذي يتألف منه شعر عنترة...»، ويعلّق على أبيات أخرى بقوله[58]: «والجزء الأول كأنه مقطوعة من شعر عنترة...».

فقد كانت لشوقي، إذن، جولات في تاريخ الأدب العربي، اتّصل من خلالها ببعض الأمّهات من المصادر والمراجع، وخاصة كتاب «الأغاني» ذلك الفيض الزاخر الذي أمدّ شاعرنا بمعرفة واضحة عن معالم الحياة العربية ومبادئها، وأنماطها، وعاداتها، وشعرائها. فهيأ له الاتصال بمصادر التاريخ الأدبي وبدواوين عدد من الشعراء أو بمختارات من شعرهم، القدرة على أن يرسم هذا الجو المتكامل من الحياة العربية الجاهلية والأموية، بجوانبها: الأدبية والاجتماعية والدينية والسياسية والحربية. وتجلى كل ذلك في مسرحيتيه «مجنون ليلى» و«عنترة» اللتين انسكب فيهما البيان الشعري العربي في أبهى صوره، وارتدى أحلى حلله، حتى إن القارىء لينشد ما فيهما من شعر ويترنّم به كما ينشد أجمل ما قال عنترة وأروع ما فاضت به شاعرية الشعراء العذريين في العصر الأموي. لا يكاد يحسّ فيما ينشد ويترنم بنبّوة، ولا توقفه في تدفقه عثرة. فإذا الشعر هو الشعر، والجوّ هو الجو، يؤلّف بينهما نسب واضح وقربى واشجة، من شدّة ما ألف شوقي ذلك الشعر وتمثله، وعايش ذلك الجو أو تخيّله.

* * *

أما معارضات شوقي فضربان: ضرب صريح، عمد إليه عمدا، فهو يطالعك بوجه مسفر، يبرزه اتفاق البحر والقافية واشتراك الغرض والمعاني، وضرب خفيّ مختلف البحر والقافية.

ومختلف الغرض أحيانا ، تحسّ به إحساسا عامّا فيملأ فكرك ونفسك ، ولكنه لا يمكّنك من الإمساك به والإحاطة بجوانبه ، لأنه احتذاء لنسج القصيدة ، وتشبّع بروحها ، وتأثر بموسيقاها : تقرأ القصيدة اللاحقة فتذكرك بالقصيدة السابقة ، وتستحضرها أمامك في جملتها ثم لا تستطيع أن تضع يدك - على وجه اليقين - على جزء بعينه من القصيدة الثانية يعارض به الشاعر جزءا آخر بعينه من القصيدة الأولى .

وإذا كان الضرب الثاني أكثر من أن يتّسع المجال هنا لتتبعه ، فإن الضرب الأول هو الذي نقصده عادة حين نستعمل مصطلح «**المعارضات**» ، وهو الذي نريد أن نشير إليه هنا إشارة سريعة ، فأمره أوضح من أن يحتاج إلى الإسهاب والتفصيل بسبب ظهور حاله ، فالشاعر ، باتّباع البحر والقافية والموضوع العام ، إنما يعترف بأنه إنما يتابع من يعارض ويحتذيه .

وأوضح معارضات شوقي :

(أ) **البردة** ، وهي الميمية المشهورة في مدح رسول الله صلى الله عليه وسلم ، ومطلعها :

ريم على القاع بين البان والعلم   أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

يعارض بها بردة **البوصيري** التي مطلعها :

أمن تذكر جيران بذي سلم   مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

(ب) **والقصيدة الدالية** التي يقول شوقي في مطلعها :

مضناك جفاه مرقده   وبكاه ورحم عوده

وهي معارضة لقصيدة **الحصري** المشهورة التي أكثر الشعراء من معارضتها ومطلعها :

ياليل الصب ، متى غده ؟   أقيام الساعة موعده

(جـ) **والسينية** ، وهي من أندلسيات شوقي المشهورة ، ومطلعها :

اختلاف النهار والليل ينسي   اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

وهي معارضة **لسينية البحتري** في إيوان كسرى :

صنت نفسي عمّا يدنس نفسي   وترفعت عن جدى كل جبس

(د) وقصيدة شوقي **النونية** ، وهي من أشهر أندلسياته :

يا نائح الطلح أشباه عوادينا   نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

يعارض بها قصيدة **ابن زيدون** في ولادة :

أضحى التنائي بديلا من تدانينا   وناب عن طيب لقيانا تجافينا

(هـ) **وموشّحة** شوقي :

من لنضو يتنزى ألما   برّح الشوق به في الغلس

التي يعارض بها **موشّحة لسان الدين بن الخطيب** :

جادك الغيث إذا الغيث همى   يا زمان الوصل بالأندلس

(و) بائية شوقي «**صدى الحرب**» في وصف الوقائع العثمانية وقد تطرّق فيها إلى مدح **السلطان عبد الحميد** ، ومطلعها :

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب   وينصر دين الله أيان تضرب

وهي التي يعارض بها قصيدة **المتنبي** ومطلعها :

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب   وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب

° ° °

وبعض هذه المعارضات : كالقصيدة النونية والموشحة ، ليس بينها من الاتفاق إلا الشكل في البحر والقافية . ثم يختلف موضوع قصيدة شوقي عن موضوع القصيدة التي يعارضها اختلافا كاملا . وفي مثل هذه القصائد ينطلق شوقي من قيود غيره . ويحلّق مع فنّه . ويجاري الشاعر الذي عارضه مجاراة الندّ للندّ . بل يسبقه ويتفوّق عليه .

ولكن معارضات أخرى : كالبردة الميمية ، والقصيدة الدالية ، والسينية ، والبائية ، فبعضها عارضها شوقي في جملتها وتأثر بها تأثرا عاما كالبردة الميمية ، وبعضها احتذاه شوقي وقلده «**ونصب الأصل المعارض أمامه وأخذ ينقل منه ويستمليه جزءا جزءا . كما يجلس المثال إلى صورة عهد إليه صنعها**» كالدالية .

وقد ذهب بعض النقّاد ، وهم على حقّ ، إلى أن شوقي - في هذين النوعين معا - حين يقيّد نفسه بالأصل ، ويحتذيه ويقلّده ، يتخلّف عن منزلة صاحبه الذي عارضه ويسقط دونه ، وحين يحلّق شوقي في أجواء مشاعره ، ويعبّر عن موضوعات تتصل بحياته وحياة بلده وأمته مما لم يتطرق إليه صاحبه ، فإن شوقي يسبق ويجلّي ، ويتفوق على من عارض .(٥٩)

° ° °

ونحن نرى من كل ما تقدّم أن «شوقي» عاش في هذا التراث : نهل منه وعلّ ، ورشف منه وجرع ، حتى ارتوى منه عوده ، واستقام عليه طبعه . تنقّل بين المختارات التي أودعها الشيخ المرصفي في كتابه «**الوسيلة الأدبية**» والتي انتقاها أبو تمام فألّف منها كتابه «**ديوان الحماسة**» ، وعكف على الدواوين الكاملة لشعراء من مختلف العصور ، وهي دواوين بدأت تطبع وتظهر قبل شوقي بزمن فلما شبّ كان بين يديه قدر صالح . عاش في تلك المختارات مع الشعراء المطبوعين من المقلين ، وصاحب - من خلال هذه الدواوين - عددا من الشعراء الفحول المكثرين ، وأكب على تواريخ الأدب العربي ومصادر سيَر الشعراء ، وخاصة كتاب «الأغاني» . فتمثّل منها الجاهلية العربية والعصر الأموي في الوبر والمدر . وانتقل إلى تاريخ الأندلسيين ومعالم حضارتهم وما تعاقب عليهم من عزّ باذخ وعلم شامخ ، ومن خلافات بين حكامهم أضعفت قواهم وأذهبت ملكهم . فجال بين تآليفهم واستقى من مواردهم .

فكان أن تأثر بكل ذلك تأثرا واضحا . وظهر هذا التأثر في مناحي عدّة في شعره . ومن أمثلة هذا التأثر المعارضات . الظاهرة



والخفيّة ، التي تدلّ على سعة اطلاعه على شعر السابقين والتي تشبه «المضمار» الذي يُعَدُّ فيه الشاعر للجري والسباق .

ومنها كذلك هذه المعاني والصور والأخيلة الشعرية التي انسابت في ذاكرته فاختزنها إلى أن ظهرت في شعره ، فتتبع بعضَها النقّاد ، وذهبوا في وصفها وتفسيرها مذاهب شتى ، فمنهم من رآها من تمام شاعرية الشاعر وتمرّسه بالتراث ، ومنهم من رآها أخذا سافرا وسطوا لا يليقان بشاعر أصيل ، ولم نشأ أن نخوض في هذا المظهر ، واكتفينا بأن أشرنا إليه من قبلُ إشارات مقتضبة ، وذكرنا أن تتبع الأمثلة على ما ذهب إليه بعض النقاد من مآخذ شوقي من غيره في الألفاظ والمعاني ، إنما هو جهد مضيّع لا ينتهي إلى شيء ، وفي أغلبه افتعال كثير ، لا يدلّ من قريب ولا من بعيد على أخذ ولا على تأثر ، وإنما هي ألفاظ مفردة ومعان جزئية مشتركة لم تكتس عند الشاعر التالي مثلما اكتست عند الشاعر السابق من أردية المعاني الكلية أو الصور المتكاملة أو الأخيلة ، التي يتميّز بها شاعر من شاعر ، وتنسب إليه دون غيره ، فيكون حينئذ غيره آخذا إياها ، سارقا لها ، ساطيا عليها .

ومن أمثلة هذا التأثر أيضا أن شوقي أكثر من ذكر بعض الشعراء الذين قرأ لهم وأعجب بهم ، وقرن ذكره إياهم باقتباسات من شعرهم أو إشارات إلى هذا الشعر ، أو إلى بعض خصائصهم الفنية ، فكان ذلك كله من الادلة على الصلة الداخلية بين شوقي وأولئك الشعراء .

ومن أمثلة هذا التأثير أيضا أن شوقي أكثر من ذكر بعض الشعراء الذين قرأ لهم وأعجب بهم ، وقرن ذكره إياهم باقتباسات من شعرهم أو إشارات إلى هذا الشعر ، أو إلى بعض خصائصهم الفنية ، فكان ذلك كله من الأدلة على الصلة الداخلية بين شوقي وأولئك الشعراء .

ثم كان في ديباجة شوقي ، ونسج قصائده وانسياب موسيقاه ما يذكرنا – في كثير من شعره – بقصائد لشعراء آخرين ، دون أن يكون في ذلك معارضة صريحة أو خفيّة ، ودون أن يكون فيه أخذ لألفاظ أو معان بعينها ، وإنما هو مظهر من مظاهر النشأة في رحاب هذا الشعر ، ومصاحبته في مراحل العمر المتعاقبة ، والتمرّس به .

وأخيرا اندفق تمثّله لما قرأه عن البادية العربية في الجاهلية والعصر الأموي ، وعن حبّها وشعرها العذري ، ودواوين شعرائها : في مسرحيتيه الشعريتين «مجنون ليلى» و«عنترة» ، كما ظهر ما قرأه عن الأندلس في مسرحيته النثرية «أميرة الأندلس» .

فكان شوقي بهذا كله خليقا بأن يكون شاعر التراث العربي وفارس حلبته .

هوامش

(١) انظر مثلا لذلك ما قيل عن أبي نواس إنه لم ير أحفظ منه مع قلة كتبه (وفيات الأعيان ٢ : ٩٦ – تحقيق الدكتور إحسان عباس ، نشر دار صادر – بيروت) . وما قيل كذلك عن أبي تمّام «وكان له من المحفوظ ما لا يلحقه فيه غيره ، قيل إنه كان يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة للعرب غير القصائد والمقاطيع» . (الوفيات ٢ : ١٢) .

(٢) فقد نثر أبو سعيد علي بن محمد الكاتب (المتوفى سنة ٤١٤ هـ) أبيات ديوان الحماسة اختيار أبي تمّام ، في مجلدة ، وقدم كتابه إلى بهاء الدولة ابن بويه وسماه «المنثور البهائي» (ابن شاكر الكتبي ، فوات الوفيات ، تحقيق الدكتور إحسان عباس ٣ : ٧٤ – ٧٥ ، دار الثقافة – بيروت ١٩٧٤) ومن هذا الباب ما قيل من أن «عبد الرحيم البيساني المشهور بالقاضي الفاضل لمّا ورد الديار المصرية ... لقي ابن الخلال رئيس الكتاب إذ ذاك ... فأمره أن يبتدىء التعلم بحلّ أبيات ديوان الحماسة وإخراجها من صورة النظم إلى صورة نثرية ... » (حسين المرصفي ، الوسيلة الأدبية ٢ : ٢٩٨ – ٢٩٩ ، طبع القاهرة سنة ١٢٩٢ هـ) .

(٣) الصولي ، أخبار أبي تمّام : ٥٣

(٤) المصدر السابق : ١٠٠

(٥) أخبار أبي تمّام : ٢٠

(٦) أخبار أبي تمّام : ٧٨

(٧) شكيب أرسلان ، شوقي أو صداقة أربعين سنة : ١١١ – ١١٢

(٨) شوقي أو صداقة أربعين سنة ، وانظر مثلا : ١٤٠ ، ١٧٩ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ،

(٩) ص : ٢٥٦

(١٠) ١٤٣ ـ ١٤٤

(١١) أحمد عبيد ، ذكرى الشاعرين : ٤٧٧ ـ ٤٧٩ ، المكتبة العربية بدمشق ١٣٥١ هـ

(١٢) شوقي أو صداقة أربعين سنة : ٩٩ ـ ١٠٠ ، مطبعة عيسى البابي الحلبي بمصر سنة ١٣٥٥

(١٣) ذكرى الشاعرين : ٣٩٣

(١٤) انظر مثلا : ذكرى الشاعرين : ٣٩٤ ـ ٣٩٨ ، ٤٨٠ ـ ٤٨٥

(١٥) انظر مثلا : مجلة أبولو ، العدد الرابع من السنة الأولى ـ ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٤٤٧ ـ ٤٥٧

(١٦) الوسيلة الأدبية ٢ : ٢٩٩

(١٧) الشوقيات (المكتبة التجارية الكبرى) ١ : ١٧٩

(١٨) ٢ : ٣٣١

(١٩) ديوان الحماسة (مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح الكتبي بمصر) ٢ : ٤٠ ، وشرح المرزوقي (مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٣ م) ص : ٤٤٥

(٢٠) مصطفى صادق الرافعي ، ذكرى الشاعرين : ٤٨٢ ـ ٤٨٣

(٢١) ٢ : ٣٣٥

(٢٢) ٢ : ٧٢ ، وشرح المرزوقي : ٤٧٤

(٢٣) الشوقيات ٢ : ٧٧

(٢٤) ٢ : ٣٤٤

(٢٥) ٢ : ٦٤ ، والمرزوقي : ٤٦٣

(٢٦) ٢ : ٣٧،

(٢٧) ٢ : ١١٩ ، وشرح المرزوقي : ٥٤١

(٢٨) الأغاني (ساسي) ١٤ : ٩١ و٩٧

(٢٩) ديوانه (ليدن ١٨٩١) : ٤٦ ـ ٤٧

(٣٠) مصطفى صادق الرافعي ، ذكرى الشاعرين : ٤٨٢ ـ ٤٨٣

(٣١) ديوانه (دار الكتب المصرية ١٩٤٤) : ٢٩

(٣٢) انظر لتفصيل قصة عاد ونسوره وأبيات الأعشى : الميداني ، مجمع الأمثال (تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة السنة المحمدية ١٩٥٥ م) ٢ : ٤٢٩ ـ ٤٣٠

(٣٣) الشوقيات ٢ : ٣٠

(٣٤) الشوقيات ١ : ١٦٢ ـ ١٦٣

(٣٥) ديوانه (البرقوقي ١٩٢٩ م)

(٣٦) الشوقيات ١ : ٦٢

(٣٧) الشوقيات ٢ : ٤٤ ـ ٤٥

(٣٨) اسم قصر بناه أمير المؤمنين جعفر المتوكل على الله قرب سامراء سنة ٢٤٥ هـ ، وفي هذا القصر قتل المتوكل سنة ٢٤٧ هـ . وللشعراء في ذكرى الجعفري إشارات كثيرة من أحسنها قصيدة البحتري التي منها :

قد تمّ حسن الجعفري ، ولم يكن   ليتم إلا بالخليفة جعفر

(٣٩) هو : العماد الأصفهاني الكاتب ، محمد بن محمد ، المتوفى سنة ٥٩٧ هـ

(٤٠) الشوقيات ٢ : ٤٨

(٤١) شوقي ضيف ، شوقي شاعر العصر الحديث ، الطبعة الثالثة ، دار المعارف بمصر ١٩٦٣ م ـ ص : ٧٢ ـ ٧٤

(٤٢) الشوقيات ٢ : ١٠٤

(٤٣) شرحه وضبطه كامل الكيلاني وخليفة ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ١٩٣٢ م .

(٤٤) الشوقيات ٤ : ٧٨ ـ ٧٩

(٤٥) الشوقيات ٢ : ٧٧

(٤٦) الشوقيات ٢ : ٧٩

(٤٧) الشوقيات ١ : ١٧٧

(٤٨) شوقي ، أو صداقة أربعين سنة : ٥١ ـ ٥٢

(٤٩) شوقي ، أو صداقة أربعين سنة : ١٠ ـ ١١

(٥٠) شوقي ، أو صداقة أربعين سنة : ١٥٤

(٥١) المرجع السابق : ١٦٤

(٥٢) المراجع السابق : ٣٣٧

(٥٣) عدد ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٤٤٧ ـ ٤٥٧

(٥٤) شوقي شاعر العصر الحديث : ٢٢٧

(٥٥) المرجع السابق : ٢٣٨

(٥٦) المرجع السابق : ٢٤٢

(٥٧) المرجع السابق : ٢٥٠

(٥٨) المرجع السابق ٢٥١

(٥٩) انظر مقالات عن معارضات شوقي في مجلة أبولو ، عدد ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٣٩٧ ـ ٤٠٨ و٤٤٣ ـ ٤٤٧ و٤٤٧ ـ ٤٥٧ و٤٥٧ ـ ٤٦٩ .

أحمد شوقى وأزمة القصيدة التقليدية

دراسة فى ضوء الواقع السياسى والاجتماعى

على البطل

من الظواهر التى لاتخطئها عين مؤرخ الشعر العربى فى العصر الحديث . ظاهرة الأزمة التى انتهى إليها منهج التعبير التقليدى فى القصيدة العربية . هذه الأزمة التى أبرزتها عبقرية أحمد شوقى وبلوغه بالمنهج التقليدى قمة ما يمكن أن يؤديه من عطاء فنى فى التعبير . تحت ظل ظروف تاريخية نموذجية فى تطور المجتمع ونموه . فكان بذلك عقبة أمام الشعراء الذين يطمحون إلى تجاوز ما وصل إليه أحمد شوقى من إنجاز فنى . والاستمرار صعوداً بالشعر فى طريق النمو والتطور . إلا أن هذا التجاوز كان محالا . ولم يكن أمام الشعر العربى . بعد شوقى . إلا سبيل من اثنين : فإما أن يدلف إلى حالة من التردى والانهيار كالتى تردى إليها بعد عبقرية سميّه وقرينه أبى الطيب أحمد المتنبى . وإما أن يرتاد الشعراء طريقا جديدا للتعبير الفنى . يتجاوزون به المنهج التقليدى نفسه . الذى أغلقه أمامهم اقتدار أحمد شوقى الكاسح .

أما التردى والانهيار . فقد كانت مسيرة النهضة القومية والوطنية حائلا دونه . منذ أن ارتفع **البارودى** بالتعبير الفنى التقليدى ـ بعد ترديه ـ إلى مستوى الفحول الأقدمين . فى مطلع هذه النهضة القومية والوطنية . القريب آنذاك . وأما التجديد فمن الطبعى ألا تتكامل شروطه دفعة واحدة . وإن كانت بداياته تتوفر طبعيا ببلوغ القديم قمة نضجه ـ فى الفن وفى المجتمع جميعا ـ بل إن هذه البدايات تنشأ من خلال القديم ذاته . وتتخلق فى رحمه . وهذه هى سنة الحياة منذ كانت الحياة .

لقد ثارت قضايا فنية ونقدية عديدة . منذ مطلع هذا القرن وحتى الآن . حول أحمد شوقى . منها قضية «**الشخصية**» . وقصدوا بها ظهور شخصية الشاعر متميزة من خلال عمله الفنى ومنها قضية «**جزالة الألفاظ**» يريدون بها إيثار شوقى للمفردات السهلة اليسيرة . بالمقارنة بألفاظ معاصريه القاموسية القديمة . ومنها قضية «**الوطنية**» أى موقف شوقى فى الحركة الوطنية المصرية التى عاش أحداثها . ومنها قضية «**التجديد**» . وأيضا قضية «**الموازنة**» **بينه وبين حافظ إبراهيم** . سواء أكانت الموازنة فى المستوى الفنى لكليهما . أم كانت فى موقف كل منهما من القضية الوطنية . ومهما كانت هذه القضايا متباعدة فى ظاهر الأمر . فإنها تنبع ـ فى أساسها ـ من هذه الأزمة التى خلقتها عبقرية أحمد شوقى فى صياغة القصيدة التقليدية . أو بتعبير آخر أزمة تجاوز هذه العبقرية وتخطيها المستحيل أمام مسيرة الشعر العربى الحديث . بالمعايير الفنية للشعر التقليدى . وكانت تحديا شاقا لكل الشعراء الذين عاشوا هذه المرحلة من مراحل التاريخ المصرى . فأكدى بعضهم حين ظل محصورا فى إطار القصيدة التقليدية . واتجه بعضهم الآخر إلى منافذ جديدة فى عالم الخلق الفنى .

ومنذ أن أثار **العقاد** بعض هذه القضايا . وظاهَرَه فيما بعد **طه**

حسين أحيانا ، وعلى كثرة ما كتب حول شوقى هجوما ودفاعا ، فما يزال أحمد شوقى ، وما أثارته عبقريته من قضايا ، محط أنظار الباحثين والنقاد . ومازال هذه القضايا موضع بحث لم تقل فيه الكلمة الأخيرة ، ولن تقال حتى تحسم — أولا — المناقشة حول التيارات العديدة التى استحدثت فى عالم الإبداع الشعرى ، وحتى تؤخذ هذه التيارات مأخذها الصحيح ، وتُدْرس على وجهها ؛ باعتبار كل تيار منها تعبيرا عن مرحلة تاريخية من التطور الفنى وانعكاسا لمرحلة تاريخية من التطور الاجتماعى والسياسى فى العصر الحديث ، حينئذ يمكن أن تفهم القضايا المثارة حول شوقى فهما صحيحا . فى إطار تكاملى من الدرس الأدبى — نقدا وتاريخا — ينظر فيه إلى تطور الواقع التاريخى لمسيرة المجتمع فى عصره من جوانبها المختلفة . وكيف أدت مسيرة المجتمع هذه إلى تواتر نشوء هذه التيارات تيارا تيارا فى كل مرحلة من مراحل التاريخ الحديث . وحين تدرس هذه التطورات فى ترابطها وتسلسلها . وارتباطها بحركة التاريخ والمجتمع ، سيوضع شوقى موضعه الصحيح منها . وستحل معضلات هذه القضايا التى ثارت حوله حلا صحيحا . فلا تدرس قضية بمعزل عن قضية أخرى . ولا بمعزل عن تطورات الواقع تاريخيا وفنيا . حينئذ لن تكون عيوبا . ينتصل منها المدافعون عن شوقى . ويضخم فيها مهاجموه ، بل ستكون ظواهر فنية أفرزتها التطورات الحتمية . وكان لابد من إفرازها . حتى لو تبادل شوقى ومهاجموه مواقعهم الاجتماعية والسياسية فى حركة التطور هذه . ولعل دراستنا تكون خطوة على طريق الرؤية التكاملية المنشودة لدى دراسة شوقى وآثاره الفنية اللامعة فى بناء القصيدة التقليدية ؛ بل . وعلى طريق رؤية تكاملية للتيارات الحادثة من بعد أحمد شوقى . فى عالم شعرنا الحديث .

٢

إن حركة التطور والنمو فى البناء الاجتماعى المصرى تختلف عن مثيلتها فى المجتمعات الأوروبية اختلافا حاسما . فلم تقم طبقة على أنقاض أخرى — كما حدث فى أوروبا — وتخلفها لدى انهيارها فى السيطرة على المجتمع . وإنما كان النمو منضبطا بقوانين تصدرها السلطة المركزية الحاكمة أحيانا . كما حدث بالنسبة لتملك الأراضى عبر قوانين متلاحقة[1] . أو تتحول شرائح من طبقة إلى أشكال مغايرة من الإنتاج أحيانا أخرى . كما حدث من تحول لبعض أموال الملاك الزراعيين إلى الإنتاج الصناعى[2] . وبخاصة فى أثناء الحرب الأولى ومابعدها . وقد أدى هذا إلى تجاور الطبقات تاريخيا . وتفاعلها . واختلاط السمات العامة لكل منها بنسب متفاوتة . وعدم نقاء هذه السمات . على العكس من التطور الاجتماعى الأوروبى ، الذى تمايزت فيه الطبقات . بعضها عن بعض تمايزا حادا جعل التطور من مرحلة الإقطاع إلى الرأسمالية يتسم بالصدام الذى يختفى عبره النظام القديم وينهار . ويقوم الجديد على أنقاضه .

ومع ذلك فقد حدث تمايز فى عهد إسماعيل بين جناحين من كبار الملاك الزراعيين . الأول يتمثل فى الأسرة المالكة شبه الإقطاعية وإلى جانبها بعض العناصر التركية والشركسية . التى تشارك تقليديا فى الحكم موظفين ، ثم وزراء فيما بعد ، والثانى ذلك الجناح الذى تكون من المستفيدين بأراضى «الإنعامات» ، والذى تكونت ملامحه عبر قوانين التملك الآنفة الذكر ، واستكمل وعيه عبر التجربة النيابية الأولى ، فأصبح يعتبر نفسه «صاحب المصالح الحقيقية فى مصر» ، ولهذا تطلع إلى المشاركة فى الحكم عن طريق حق مراقبة الحكومة ، وميزانية الدولة بشكل خاص ، ونادى بالدستور وبشعار «مصر للمصريين» . وكان من نتيجة هذا التمايز أن شارك هذا الجناح فى الأحداث الأولى للثورة العرابية تحت قيادة «سلطان باشا» رئيس المجلس النيابى الأول فى عصر إسماعيل ، وسنجد مطالبهم بالدستور ، وإعادة المجلس النيابى ضمن مطالب العرابيين ، إلى جانب مطالب العسكريين بزيادة الجيش ، وتحسين رواتبه ، وإلى جانب المطالب الشعبية بإلغاء السخرة والكرباج .

إن اشتراك هذا الجناح «الأحدث» من كبار الملاك فى الأحداث الأولى للثورة ضد السلطة المطلقة «الاستبدادية» للخديو ، ليدل على إحساس الملاك الجدد أن الجناح القديم ، وعلى رأسه الخديو ، قد وصل إلى درجة من التوسع جعلته ليس فقط عقبة فى طريق نموهم وتوسعهم ، بل يصبح أحيانا خطرا على وجودهم ذاته ، وبخاصة لما يملك من سلطة الحكم وسيطرته المطلقة ، لاسيما وقد رأوا شراهة الخديو ، إسماعيل فى شراء الأرض حتى قفزت أملاك الدائرة السنية من ٢٥ ألف فدان عندما تولى الحكم (١٨٦٣) ، إلى حوالى المليون فدان خلال فترة وجيزة[3] . وأصابهم الرعب حين ابتلع أملاك الأميرين «فاضل باشا وحليم باشا» وهما من أسرته ذاتها . صحيح أنه قد أخذ يرهن أراضيه وفاء لبعض الديون ، إلا أن سلاح الحكم المطلق يظل يحمل إمكان التوسع نفسه فى كل آن ؛ لذلك ناضلوا ضد سلطة إسماعيل «الاستبدادية» . ورفضوا الاعتراف بحل المجلس النيابى مطالبين — بإصرار — بالدستور ، وبمسئولية الوزراء أمام النواب لا أمام الخديو . وحق نظر الميزانية والموافقة عليها[4] ، أى بانتقال سلطة الخديو إليهم .

وجاء حكم توفيق والمجلس معطل ، **فكان هذا الجناح من كبار الملاك على رأس فريق المدنيين فى الثورة العرابية ، رافعين شعار «مصر للمصريين» يغمزون به مصرية الأسرة الخديوية مشيرين إلى تركيبتهم ، وفى ذلك الوقت كان السلطان يراسل عرابى من الآستانة يعرض عليه عرش مصر**[5] . إلا أنهم عندما تحققت مطالبهم ورفض عرابى تسريح الثورة ، حتى تتحقق مطالب الشعب ، سارعوا إلى الانضمام لجانب الخديو ، وشاركوه الخيانة ، وأسهم «سلطان باشا» فى ضرب الثورة وقاد رجاله طلائع جيش الاحتلال تحت جنح الليل حتى أدخلوهم إلى قلب الجيش العرابى فى التل الكبير[6] .

ومع هذه الخيانة ، فقد دفع التمايز بين مصالح هذا الجناح والمصالح الخديوية ، إلى بقاء النفور بينهما ، لذلك سوف يكون ميلهم دائما إلى جانب الاحتلال ؛ معادين للخديو عباس حلمى ، فكونوا «**حزب الأمة**» الذى قال عنه «**كرومر**» : «**إن رجاء القومية المصرية بمعناها الحقيقى ، الذى يعول عليه ، معقود بهذا الحزب**» . وكانت سياسة هذا الحزب المعلنة ، هى «**اتخاذ مركز ثابت بين السلطتين اللتين تستبدان بأمور هذا البلد**»[7] . وإن كانت علاقته

بسلطة الاحتلال غير منكورة ، تعترف بأفضالها صحيفة «الجريدة» التي كان يصدرها **أحمد لطفي السيد باشا**[8] . وهذا الحزب هو الذي تألفت من أعضائه غالبية وفد سعد زغلول بعد الحرب ليطالب بالحقوق المصرية .

يقف قصر الخديو ورجال حكمه إذن منذ عهد إسماعيل ، فريقا وحده ، يمثل رأس الأرستقراطية الزراعية ، الشبيهة بالإقطاع ، ممثلا قمة التوسع التي تعرقل ـ بل تعادى ـ حركة التقدم والإصلاح ، أمام كل القوى الاجتماعية المصرية ، حتى أقربها إليه من كبار الملاك . لذلك لم يجد الخديو عباس حليفا يرضى بمشاركته الصراع ضد المحتل سوى بعض العناصر التركية والشركسية ، التي قامت في وجهها الثورة العرابية إلى جانب بعض الشبان المنتمين إلى الطبقة الوسطى ، حتى إنه كان يحاول اجتذاب بعض العناصر الوطنية الأخرى إلى صفه ، كما حدث مع سعد زغلول[9] حين فرضه المعتمد البريطاني وزيرا ، وكان عادة مايفشل . وظل حلفاؤه عديمي التأثير تقريبا ، سواء أكانوا حلفاء دوليين مثل تركيا وفرنسا ، أم داخليين كما ذكرنا ، حتى انتهى الأمر بخلعه في بداية الحرب العالمية وتولية عمه «السلطان حسين» مكانه، واستتبع ذلك قطع روابط مصر بتركيا ، وإعلان الحماية البريطانية على مصر . وبدأت حلقة جديدة في التاريخ المصري الحديث ، تقودها بقايا العرابيين ، ممن يحاولون الثبات في [illegible] بين الخديو والمعتمد البريطاني .

ثراء وسيطرة ، وفي قمة ثرائها وسيطرتها ، ثم ربطت الشاعر شخصيا بعدد من رءوس هذه الأسرة في رائعة مجدهم . ولو أن لرجل ، في مثل موقع شوقي ، أن يضع على عينه كل الظروف التي تحيط به ، لما استطاع أن يصنع محيطا ، وأحداثا تفضل ما تهيأ لشوقي من ظروف ، في هذا الموقع النموذجي الذي وقعه ، ودارت فيه دورات طفولته وتعليمه وشبابه وعمله . فزادت الروابط رباطا شخصيا وثيقا ، ورعاية لمصالح مستمرة ومتجددة ، وكان شوقي يعي كل ذلك أعمق الوعي . يقول :

أأخون إسماعيل في أبنائه ... ولقد ولدت بباب إسماعيلا
ولبست نعمته ، ونعمة بيته ... فلبست جزلا وارتديت جميلا
ووجدت آبائي على صدق الهوى ... وكفى بآباء الرجال دليلا

* * *

كان الخديو إسماعيل يحلم أن يجعل مصر قطعة من أوروبا . ولقد صرح بذلك في مرسوم إنشاء مجلس الوزراء المصري[11] . الموجه إلى «نوبار باشا» ، قال : «**إني أطلت الفكر . وأدمنت النظر في التغيرات التي حصلت في أحوالنا الداخلية . والخارجية . الناشئة عن تقلبات الأحوال الأخيرة . وأردت في وقت مباشرتكم «المأمورية» تشكيل هيئة النظارة الجديدة التي فوضت أمرها إليكم . أن أؤكد لكم ماتوجه قصدي إليه . وثبت عزمي عليه من إصلاح الإدارة . وتنظيمها على قواعد مماثلة للقواعد المرعية في إدارات** [illegible]

ورعايتهم . وتقديم كل عون ممكن لهم ؛ لتطوير ملكاتهم وصقل مواهبهم . وتوفير الحياة الرخية لهم ، ليتفرغوا لإبداعهم الفنى . وليكونوا ـ بعد ذلك ـ ضمن وسائل المتعة والترفيه ، ومادة للدعاية عن منزلة هذا البلاط الإقطاعى أو ذاك ؛ **استأثر بلاط الخديو توفيق بشاعره الشاب بعد تخرجه فى مدرسة الحقوق ، وكان الشاب يمدحه منذ كان طالبا فى المدرسة . فألحقه الخديو موظفا بالمعية**[16] . **وكأن الخديو رأى أن ذلك لن يكفى لصقل مواهب الشاب . فأوفده إلى باريس طالبا من جديد فى ظاهر الأمر** ، ولكنه فى الحقيقة سائح مرفه . كما ينبغى لموفد الخديو . فقد استقبله فى مرسيليا مدير البعثة المصرية . وصحبه إلى مقر دراسته فى مونبلييه[17] . وبعد عامين . استقدمه إلى باريس حيث قضى زمنا آخر بها . ولم يكن الهدف الحقيقى هو استكمال الشاعر تعليمه الجامعى . بقدر ما كان اطلاعه واندماجه فى الحياة الأوروبية . وصقل مواهبه وتنمية ملكاته من خلال ذلك . فقد أراد له الخديو أن يمضى أربع سنوات فى فرنسا . واهتم بأن يكون نصفها فى مونبلييه ونصفها الآخر فى باريس . وعندما استأذنه الشاب فى قضاء عطلة العام الأول فى مصر . كان الرد البالغ الدلالة على هدف الخديو

من نضجها وسيطرتها ، بمصلحة الشاعر الشاب الذى يحمل إمكانات ومواهب فنية نموذجية ، تم صقلها وإعدادها ، فارتبط الشاعر بالطبقة ، وعاش حياته داعية لها ، ناطقا باسمها ، معبرا عن خطها السياسى وتوجهاتها ، حتى بعد خروجه رسميا من بلاطها .

* * *

على هامش هذه الطبقة ذات المصالح الإقطاعية ، والإحساس الإقطاعى تكونت وازدهرت عبقرية أحمد شوقى ، وهذا ما سوف يفسر بوضوح لماذا اتجه نحو القيم الكلاسيكية فى الأدب الأوروبى . على الرغم من وجوده فى أوروبا فى بقية من سيادة الرومانسية ، بل على الرغم من معاصرته «لبول فارلين» . أحد أوائل الرمزيين الفرنسيين . ولا نستطيع أن ننعى ذلك على الشاعر . كما يفعل **شوقى ضيف**[18] . فلم يكن الأمر اتجاها مزاجيا ولا اختيارا حرا . وإنما كان هذا الاتجاه استجابة طبيعية للانتماء الاجتماعى . وتعبيرا منطقيا عن هذا الانتماء ، يستغرب غيره من أحمد شوقى ، بل يستغرب غيره من الذين هاجموا أحمد شوقى أنفسهم لو تبادلوا معه مواقعهم الاجتماعية كما أسلفنا .

لقد كان أحمد شوقى شاعر الطبقة الإقطاعية المصرية فى فترة نموذجية من نموها . **لذلك كان على الشاعر أن يتجه نحو القيم**



بالهجوم إلى الفريق الآخر من بقايا العرابيين : عرابى فى حياته وموته ، ورشيد رضا ــ تلميذ الامام محمد عبده ــ بعد وفاة شيخه ، وسعد زغلول وأخيه ، وعبد الكريم سليمان أستاذه السابق ؛ وعندما انحرف الخديو عن خلفاء مصطفى كامل وخضع للنفوذ الإنجليزى تحول شوقى إلى الهجوم على زعامة الحزب الوطنى الجديدة : الشيخ عبد العزيز جاويش ، ومحمد فريد نفسه . متهما إياهما بالطيش والإرهاب ؛ هكذا كان شوقى مثل دوارة الريح كما يقول شوقى ضيف يدور مع القصر حيث دار القصر وصاحبه[21] .

* * *

. عاد عرابى من منفاه رغم أنف الخديو ، فانطلق شوقى بلسان القصر يستقبله بثلاث قصائد متتالية ، تحمل وجهة نظر الخديو عباس حلمى ودعاوى الإقطاع فى خيانة عرابى وجهله وجبنه .

جاءت الأولى «**عرابى وما جنى**» ، وشك وصول عرابى إلى السويس لتقول إنه سبب خراب مصر واحتلال الإنجليز لها :

أهلا وسهلا بحاميها وفاديها   ومرحبا وسلاما يا عرابيها
وبالكرامة يامنْ راح يفضحها   ومقدم الخير يا من جاء يخزيها
وانزلْ على الطائرِ الميمونِ ساحتها   واجلس على تلها وانعقْ بواديها
وضعْ عِما مَتك الخضراء مِن شرفٍ   يعرفْك كلُّ جهولٍ من أهاليها
وقصّ رؤياك مكذوباً بمضحكها   على التبيّين . مكذوبا بمبكيها
والظلمُ صحيح البخارى كلَّ آونةٍ   ونمْ عن الحرب واقرأ فى لياليها
زعمت أنك أولى من أعزتها   بها . وأحنى عليها من مواليها
وكنت تطربُ إذ تُتلى مدائحها   فأين دمعك إذ تُتلى مراثيها[22]

وبعد ثلاثة أيام نشرت اللواء قصيدته الثانية «**عاد لها عرابى**» بمقدمه تقول : «**قام عرابى على الطائر الأسود فى السويس صباح امس ووصل إلى القاهرة فى مسائه . يحفه الصغار ويلازمه الاحتقار ... الخ**» . وفى القصيدة لا يكتفى شوقى بهجاء عرابى . وإنما يلم ببقايا العرابيين من مثل **الإمام محمد عبده** وتلاميذه . فيذكر لياذهم بالإنجليز ويشير بوضوح إلى **قاسم أمين** ودعوته إلى تحرير المرأة . فيقول :

صغار فى الذهاب وفى الإياب   أهذا كلُّ شأنك ياعرابى
عفا عنك الأباعدُ . والأدانى   فمنْ يعفو عن الوطنِ المصابِ
أفرّق بيْن سيلانٍ ... ومصْرٍ   وفى كلتيْهما حُمْرُ الثيابِ ؟
يتوبُ عليك منْ منفاك فيها   رجال . منك أولى بالمتاب
ولا والله ما ملكوا مثابا   ولا ملكوا القديم من العقاب
ستنظر إن رفعت بمصر طرْفاً   رجالَ الوقتِ منْ تلك الصحابِ
وقد نبذوا جنابك حين أقوى   وقد لاذوا إلى أقوى جنابِ
وبالإنجيل قدْ حلفوا لقومٍ   كما حلفوا أمامك بالكتابِ
يريدون النساء بلا حجابٍ   ونحنُ اليوم أولى بالحجابِ
لماذا يعلمُ الأحياء عنا   إذا ما قيل : عادلها عرابى ؟[23]

وكانت قصيدته الثالثة ــ ونشرت فى اللواء أيضا فى ١٣ / ١ / ١٩٠٢ ــ مطولة حافلة بالدعاوى نفسها :

عرابى كيف أوفيك الملاما   جمعت على ملامتك الأناما
فقفْ بالتلِّ واستمع العظاما   فإنّ لها ــ كما لهمُو ــ كلاما
رويدا ياشعوب الأرض مهلا   فمناكمُ لهذا اليوم أهلا
أراكم واجداً جُبناً وجهلا   فأنساكمْ مَوَاقفنا العظاما
سلوا تاريخنا وسلوا عليّا   ألم يملأ بنا الدنيا دويا
لقدْ عاش الأميرُ بنا قويّا   وعشْنا تحتَ رايته كراما
رفعنا الملكَ بالمهجِ الغوالى   تسيل على القواضبِ والعوالى
وبالأذكارِ لمْ نحفِ الليالى   ولا بتْنا على ضيْمٍ نياما
لقد ضاع الفخارُ على الحقيرِ   وضاعت عنده نِعمُ الأميرِ
أمنْ تحتِ السلاحِ إلى وزيرٍ   يسمّى السيّدَ البطلَ الهماما ؟[24]

ثم يتسقط المناسبات لهجاء أحمد عرابى ، فينشر فى «**المجلة المصرية**» بتاريخ ٢٥ / ٢ / ١٩٠٢ تحت عنوان : «**الشىء بالشىء يذكر**» أبيات يفضل فيها ثيران «**دى ويت**» على عرابى وزميله على فهمى فيقول :

عاشَ دى ويتْ غانماً سالماً مِنْ محاربة
لِنيرانه التى هىَ إحدى عجائبه
يشترى الثانِ منهما بعرابى وصاحبه[25]

وهجاء شوقى لعرابى لم يبدأ فى زمن عباس . ولم ينته بنهايته . فقد بدأ منذ بدأ شوقى يمدح الخديو توفيق . بدأ تلميحا فى قصيدة نشرت **بالوقائع المصرية** فى ٢٨ / ٢ / ١٨٩١ يقول فيها :

قمت بالأمرِ والحوادثُ شتّى   وليالِيك بالشبابِ ازدهاء
فطغى فى البلادِ قوم أزيحوا   فأزيحت من جفنها الأقذاء[26]

ثم تقدم خطوة أخرى بقصيدة نشرت فى ٢٠ / ٧ / ١٨٩١ يقول فيها :

رعى الله يوماً أشرقتْ فيه مصرُ من   سنا وجه توفيقٍ بأيمنِ غرّةِ
ويوماً أمدّ الله فيه محمدا   بأشرفِ نصرٍ . عَبْ أشرفِ هجرةِ
على عصبةٍ غمْى القلوبِ تعرّضوا   عن المالكِ ابن المالكين بسوقةِ
كشيعةِ موسى غاب عنها لياليا   فلما تولى رعيها «العجل» ضلت[27]

وهو فى أثناء ذلك يضرب المثل بعرابى على الحطة . ففى قصيدته التى يهجو بها **رياض باشا** عندما مدح **كرومر** . لا يجد أقذع من تشبيهه بعرابى :

أبى السبعين والدنيا تولّتْ   ولا يُرجى سوى حُسنِ الختامِ
تكونُ وأنتَ أنتَ رياضُ مصرٍ   عرابى اليوم فى نظرِ الأنامِ ؟
إذا الأحلامُ فى قومٍ تولّتْ   أتى الكبراءُ أفعالَ الطغامِ ![28]

ويستمر فى ذكر عرابى بالسوء وإدانة الثورة العرابية ؛ ففى خطاب إلى الدكتور **محمد صبرى السربونى** فى ٢ / ٧ / ١٩٢٣ . يأخذ عليه أن ذكر دور **البارودى** فى الثورة العرابية . إذ إن البارودى نفسه كان «**يتوارى بالإطراق حتى يمسك المتكلم . إذا ذكرت الحوادث العرابية**» .[29] وفى قصيدته عن «**الأزهر**» . وقد نشرت فى ٦ / ١ / ١٩٢٥ . يغمز شيوخ الأزهر الذين شاركوا فى «**الحوادث العرابية**» وفى تمجيد عرابى :

الجاهلُ الأمىّ يُنطقُ عنكمُ   كالببغاءِ مُردّداً ومكرّرا
أبَا زكم قرءوا عليهِ ورتلوا   بالأمسِ تاريخَ الرجالِ مزوّرا
حتى تلفّتَ عن محاجرِ رومةٍ   فرأى «عرابى» فى المواكبِ قيصرا

فبنى على عرش البلاد وما لوى　　وجنى على الوطن البلاء وما درى
كونوا سياج العرش والتمسوا له　　نصراً من الملك العزيز مؤزرا[30]

هكذا ظلت عقيدته فى العرابيين ، حتى أواخر حياته ، فبعد قصيدته هذه فى الأزهر ، نجده يعيد ذكرى هزيمة العرابيين فى قصيدة أخرى عن «الخلافة» فيعتذر عن ذكره لأمجاد الترك وإشادته بهم ، لأنه لم يجد فى التاريخ العربى سوى الهزائم :

إنى هتفت بكل يوم بسالة　　للترك لم يؤثر عن الآساد
فهززت نشئاً لايحرك للعلا　　إلا بذكر وقائع الأنجاد
ولو أن يوم (التل) يوم صالح　　لحماسة ، لجعلته «البادى» .
فى يوم «ملونا» ويوم «سقاريا»　　ماليس فى «الأذكار والأوراد»[31]

٥

حدثت حادثة دنشواى ، وشارك المحتل فى تبعتها عدد من تلاميذ **محمد عبده** ، بقية العرابيين ، من مثل **الهلباوى** ، **وفتحى زغلول** ، وقد كوفىء – الهلباوى بتعيينه مدعيا عاما ، كما عين فتحى زغلول وكيلا لوزارة الحقانية ، ودخل **سعد زغلول** الوزارة وزيرا للمعارف فى وزارة صهره **مصطفى باشافهمى** الذى كان مفروضا على رأس وزارة الخديوى عباس ؛ وهنا يبدأ شوقى هجاءه لسعد وفتحى زغلول[32] ، لج فيه زمنا طويلا . يقول موجها الحديث للمعتمد البريطانى :

يالورد كم من معان فى سياستكم　　جرت إلى القال بين الناس والقيل
كدنشواى ولعبين أرخت به　　قتل الحمام وإحياء الزغاليل !

وبعدها بأيام يقول موجها الحديث للأزهر :

ياكعبة العلم فى الإسلام من قدم　　لايزعجنك إعصار الأباطيل
إن كان قومك قد جاروا عليك وقد　　جاءوا هدمك فى جيش الزغاليل ،
فقدمضت سنة العادين إذحصروا ال　　بيت الحرام . فردوا كالمهاميل

مشيرا إلى سياسة الإصلاح التى مات الإمام محمد عبده دون إتمامها ، ويندد بتمسك سعد زغلول بتعليم اللغة الإنجليزية . ثم تتوالى قصائده فى هجاء آل زغلول ، منها على سبيل المثل :

يالورد ما فى الناس قبلك سيد　　باع الثمورة واشترى زغلولا
ياليت شعرى والأفهام حائرة　　ما «غية» اللورد فى تلك الزغاليل
قالوا الزغاليل سادوا　　فقلت لا عن روية
اللورد قال صراحة　　زغلولنا سنجربه
إن الزغاليل الكرام بمصرنا　　كظباء مكة صيدهن حرام

وهو لا يهجوهم بما فعلوا فى دنشواى فحسب ، ولكنه يهجوهم لأنهم بقية العرابيين :

فعل العرابيين فرق بيننا　　بئس الفعال وقبح الزعماء
من كل مفقود الشعور مذبذب　　فى بردتيه نميمة ورياء
إن كان منهم فى البلاد بقية　　فعلى البقية لعنة وبلاء

ويلم بالإمام – وكان قد مات – بعض الإلمام ، يقول فى هجاء سعد :

ياسعد إن أنت دخلت لندرة　　مستعصرا متطفرا كعنترة

وسرت محمولا على الأكتاف　　بين قيام الناس والهتاف
وقيل : تلميذ (الإمام) مرّا　　يامرحبا به وألف هورا

ويقول عن رشيد رضا تلميذ الإمام أيضا :

مضى «المفتى» فصبحنا فتاة　　ينازعه إمامته سفاها
إمام زماننا دمة خفيف　　إذا رفع العقيرة قال هاها

ويذكره أيضا فى قوله :

بلينا وكان الله أكرم مبتل　　بكل صفيع فى البلاد جليد
أتى مسلماً عفواً . فمن ذابينا　　طوائف عيسى كلها برشيد

وإن كان الفريق الآخر ، المعادى للقصر – فى حمى دار المعتمد البريطانى – لا يفتأ يهاجم الخديو نفسه بما لا يقل عن منافحة شاعره . فهذا حافظ إبراهيم يقول :

قصر الدبارة ما لليثك رابض
فالذئب فى قصر الإمارة يخجل
ولقد سمعت بعابدين عواءه
فعجبت كيف يسود من لايعقل[33] .

ويقول المنفلوطى مستقبلا الخديو　ومحرضا عليه المعتمد البريطانى :

قدوم ولكن لا أقول سعيد　　وملك وإن طال المدى سيبيد
أنحاس ترجو أن تكون خليفة　　كما رام آباء ورام جدود
فياليت دنيانا تزول وليتنا　　نكون ببطن الأرض حين تسود
رمتنا بكم مقدونيا فأصابنا　　مصوب سهم للبلاء سديد
فلما توليتم طغيتم وهكذا　　إذا أصبح «القولى» وهو عميد
بريطانيا لازال أمرك نافذا　　وظلك فى أرجاء مصر مديد
فأنت احتللت القطر والقطر دارس　　فأضحى بفضل العدل وهو جديد
أيجرؤ ذئب أن يدوس برجله　　عريناً وفى ذاك العرين أسود ؟[34]

وانقلب الخديو عباس على زعامة الحزب الوطنى الثانية . لأنه أراد أن يضع فى سدتها أحد رجلين : إما **على فهمى** شقيق مصطفى أو الشيخ **على يوسف** صاحب «**المؤيد**» فأبى الحزب إلا **محمد فريد**[35] . فناصبه العداء ومن ورائه شاعره شوقى وبعض رجال معيته من مثل **أحمد زكى باشا** – شيخ العروبة فيما بعد – **وحافظ عوض** . ومضى هؤلاء يندون بمحمد فريد وحزبه . ويسمونهم : «**دعاة الهوس والجهل**» . يقول شوقى فى محمد فريد :

شر البلية أن يكون زعيما　　من لا يسالم فى الرجال كريما
عابوك إذ وجدوا ضجيجك بارعا　　ورأوا سبيلك فى الحياة قويما
أين الحلوم ولاحلوم لمعشر　　راموا المحال وصدقوا الموهوما
إن يهذروا فلقد تركت قلوبهم　　تشكو ضوادع جمة وكلوما
كثرت سهام الرائشين وإنما　　أرسلت سهمك نافذاً مسموما
هو ما علمت فلا تقم «لعوالهم»　　وزنا ولو ملأوا البلاد هزيما[36]

ويقول فى الشيخ عبد العزيز جاويش محرر «اللواء» آنذاك :

ضللت أبناء البلاد بأسطر　　ملأت قلوب الغافلين ضلالا
فاصدف عن الجهل العميق فقلما　　يجنى الجهول من الجهالة مالا
إنا برئنا من حماك إلى الذى　　يحمى الأسود ويحفظ الأشبالا
حاولت أن تذكى القلى بقلوبنا　　لمليك مصر . وكان ذاك محالا

لمْ افرَغتَ الشاشيتينَ لحزبهِ   فـرَأوا بِـبُـرذيتكَ امرءاً حَثَّالا
عَلَمُوكَ واستَلُوا إليكَ يَرَاعَهم   حتى إذا نَبَا اسْتَلُّوا إليكَ نِعَالا[37]

وهو فى دورانه مع اتجاه الخديو يهاجم الإنجليز ، أو يتودد إليهم بحسب مايرى الخديو يفعل .

مدح محمد عبده فى ٣ / ٥ / ١٩٠٠ حين تصدى للمستشرق هانوتو ، لاحبا فى محمد عبده . ولكن لأن الخديو كان سيزور انجلترا فى نهاية ذلك الشهر . فهو يرفع الأستاذ الإمام ماشاء أن يرفعه . لأنه كان حليفا للمعتمد فيقول عنه حينئذ :

عهدٌ ما أخلفْتَنا ما وَعدْتَنا   صَدَقْتَ وَقَالَ الحقَّ مِنكَ ضَمِيرُ
فأنت أميرُ الحِفْظِ والقوْلِ والنُّهى   إذا لم يَنَلْ تِلكَ الثلاثَ أميرُ
فَفَوْقَ عليمِ القَوْمِ مِنْكَ مُعَلِّم   وفوقَ وزيرِ القومِ منكَ وزيرُ
ويُعجِبُنى منكَ التُّقى حينَ لا تُقَى   وَجَدْتُكَ حينَ الهازِلُونَ كثيرُ[38]

ليقول للخديو عند سفره :

فإذا جئت مَلِكَةً تَمْلِكُ البَرَّ   وبِيُمْنَى . وبِاليَسَارِ البِحَارا
صَافِحِ اليُمْنَ والسَّعَادَةَ والتَوْ   فِيقَ والجِدَّ والحُظُوظَ الكِبَارا
والْقَ ما شِئْتَ من حَفَاوةِ شَمْسٍ   تُكْبِرُ الشَّمْسُ مُلْكَهَا إكْبَارا
كُلَّما أُلْفَتِ الشُّعَاعَ بأرْضٍ   شَاطَرَتْهَا العِبَادَ والأمْصَارا
ورِجَالٍ إذا سَعَوْا لِلْمَعَالى   رَكِبُوا فى سَبِيلِهَا الأخْطَارا
خَمَعُوا المجدَ والمفاخرَ طُرّاً   وجمعْنا صغائراً ... وصِغَارا

ثم حين يجاهر الخديو بعدائه للإنجليز يتولى شوقى الهجوم على حلفائهم فى مصر . ثم يهاجمهم ما استطاع ويموت المفتى فلا يرثيه . أويكاد لا يرثيه . ويعلن الحرب على « الزغاليل » وعلى تلاميذ المفتى بعامة . ولا يفتأ يلمح إليه هو نفسه كما رأينا فيما مضى . ثم يقول قصيدته المشهورة مهاجما كرومر نفسه :

أيامكمْ أمْ عهدُ إسماعيلا   أم أنت فِرعَونٌ يسوسُ النيلا
لمّا رحلْتَ عن البلادِ تشهدتْ   فكأنّكَ الدّاءُ العياءُ رحيلا[39]

وينعى على الحكومة الإنجليزية إخلافها الوعود الكثيرة التى أخذتها على نفسها بالجلاء عن مصر . وتحولها عن « الوداد » الذى دخلت به فى عهد توفيق :

اليومَ أخلفتِ الوعودَ حكومةٌ   كُنّا نَظُنُّ وُعودَها الإنجيلا
دخلتْ على حُكمِ الودادِ وشرْعِهِ   مِصْراً فكانتْ كالسُّلالِ دُخولا

وهو لا يكتفى بذلك بل يهاجم كل من حضر حفل وداع اللورد . فيشير فى سخرية مرة إلى ضعف رئيس الحكومة **مصطفى فهمى** . المسالم . وصهر سعد زغلول :

هلا بدا لك أنْ تجامل بعد ما   صاغ الرئيسُ لكَ الثنا إكْليلا
انظر إلى أدبِ الرئيسِ ولطفِهِ   تجِدِ الرئيسَ مُهذّباً ونبيلا

ثم يسب الأمير **حسين كامل** ـ السلطان فيما بعد ـ سبا صراحا . وكذلك أستاذه السابق **الشيخ عبد الكريم سلمان** . وكان بصره قد كف . أوكاد :

فى ملعبٍ للمُضحكاتِ مُشيّدٍ   مثّلتَ فيهِ المُبكياتِ فُصولا
شهِدَ الحُسَيْنُ عليهِ لعْنَ أُصولِهِ   وتصدّرَ الأعمى به تطْفيلا
جُبْنٌ أقلّ وحطّ مِنْ قدريْهما   والمرءُ إنْ يَجْبُنْ يعِشْ مرذولا

٦

لا يلبث الخديو أن ينحرف عن الحركة الوطنية الجديدة وتنحرف عنه[40]، ويهادن الإنجليز على كره منه لهم ولحلفائهم من الفريق المناوىء للأسرة الحاكمة . ويموت مصطفى كامل صديق الشاعر ، فيحجم عن رثائه عاما ، ثم يرثيه فلا تكون فى هذه المرثية حرارة ما ، بل لا يذكر مآثره الوطنية وجهاده . وإنما هو الحديث العام عن الموت وفلسفته ، وبناء الأخلاق وإنشاء المدارس . إلى غير ذلك المعانى التى دأب على تكرارها دون ملل ، ودون كبير جدوى . بل إنه ليسقط فى تعبيره درجات تتدنى إلى حد الإفلاس ، من ذلك :

المُوتُ فى عَلَمِ البِلادِ مُنكّساً   جزعَ الهلالُ على فتى الفِتيانِ
ما احْمَرَّ مِنْ خَجَلٍ ولاَ مِنْ رِيبَةٍ   لكنّما يبْكى بدمعٍ قانِ
لو أنَّ أوْطَاناً تُصَوَّرُ هَيْكَلاً   دَفَنُوكَ بينَ جوانحِ الأوْطانِ
أوْصِيغَ مِنْ غُرِّ الفضائلِ والعُلا   كفَناً لَبِسْتَ أحاسِنَ الأكْفانِ ![41]

فالعلم الذى يغطى النعش لا يحكم عليه بأنه منكس أو مرفوع ، بل يكون ذلك وهو على ساريته ؛ وأى ريبة أو خجل يتحفظ منهما الشاعر فى احمرار لون العلم ؟ ثم لماذا لم يكن مصطفى قد دفن فى فؤاد وطنه فعلا ليتخلص الشاعر من إحالاته العقيمة تلك ؟ وما .. « أحاسن الأكفان » هذه التى لم يكفن فيها الفقيد ؟

المهم أن موت مصطفى كامل قد أوقع الشاعر فى مأزق أخلاق ، وأعفاه من مأزق أخلاق آخر : أما الأول فهو رثاؤه الذى يجدر به أن يقوله فى زعيم الوطنية الكبير ، الذى انحرف عن الخديو ، وانحرف الخديو عنه . أما الثانى فقد فتح أمامه مغاليق القول فى مهاجمة خليفة مصطفى وحزبه ، كما رأينا آنفا،بدلا من أن يضطر إلى الهجوم على مصطفى نفسه .

ثم قامت الحرب العالمية الأولى ، فعزل عباس وأعلنت الحماية ، وجىء بحسين كامل ـ الذى كان شوقى قد هجاه ـ سلطانا على مصر . فلم يجد الشاعر غضاضة فى مدح صاحب القصر الجديد كما مدح أصحاب القصر القدماء : إسماعيل . فتوفيق . فعباس . وما الذى يمنعه من ذلك وهو شاعر القصر فى المقام الأول . أيا كان الخديو فى هذا القصر ؟ فما بالنا وفى القصر أحد أبناء إسماعيل ؟ ثم لم يجد الشاعر غضاضة فى أن تكون مدحته فى السلطان حسين كامل على الوزن والروى نفسه الذى هجاه به أميرا :

المُلْكُ فِيكُمْ آلَ إسماعيلا   لازالَ بَيْتُكُمْ يُظِلُّ النيلا
عَابِدِينُ شُرّفَ بابْنِ رَافِعِ رُكْنِهِ   عِزّاً على النّجْمِ الرّفيعِ وَطُولا
حَفِظَ الإلهُ على الكِنانَةِ عَرْشَهَا   وأدَامَ مِنْكُمْ لِلْهِلالِ كَفِيلا
وتَدارَكَ البارِى لِوَاءَ مُحَمَّدٍ   فَرَعَى لَهُ عِزّاً وَصَانَ حُجُولا[42]

وفى هذه القصيدة يشيد بالإنجليز الذين « فتحوا » مصر ودانت لهم . فساروا فيها على سنن العدل وجاءوا بابن إسماعيل ملكا عليها :

فى بُرهَةٍ يَقِرُّ الأميرةَ نَحْتُهَا   مِثْلَ النُّجُومِ طَوَالِعاً وأُفُولا
اللهُ أدْرَكَهُ بِكُمْ وبِأُمَّةٍ   كالمُسْلِمِينَ الأوّلينَ عُقُولا
خُلَفَاؤُنا الأحْرارُ إلاّ أنّهُمْ   أرْقى الشُّعُوبِ عَوَاطِفاً وَمُيُولا

لمّا علا وَجهُ البلادِ لِسَيْلِهِمْ ساروا سِماحاً في البلادِ عُدُولا
وَأَتَوْا بِكَابِرِها وَشَيْخِ مُلُوكِها مَلِكاً عَلَيْها صالِحاً .. مأمُولا

إلا أن متغيرات السياسة تقضى أن ينفى من ارتبط اسمه بعباس ، فنى الداخل كان الحزب الوطنى المرتبط بعباس مازال مخوف الجانب ، وبخاصة أن قيادة الحزب الشرعية قد أعادت تحالفها مع عباس خارج الوطن ، وبدأ بإعداد الجيوش التركية ليقودها الخديو المعزول ليستعيد بها عرشه المفقود[43] ، وليعيد مصر إلى حظيرة الخلافة العثمانية وأعدت بالفعل المنشورات التى يطمئن بها الخديو شعبه فى مصر والسودان ، ويبشرهم بالاستقلال عن بريطانيا وعودة السيادة التركية . وكان وجود شوقى فى هذه الظروف مثيرا للرأى العام ومذكرا دائما بعهد الخديو وآمال العودة إلى حجر الخلافة الإسلامية ، التى يرونها أقرب إلى قلوبهم — على أى حال — من الاحتلال الإنجليزى .

نفى شوقى إلى إسبانيا طيلة الحرب . وعاد بعدها فوجد أحا حسين كامل قد ارتقى عرش السلطنة تحت حماية الإنجليز . وهو أصغر أبناء إسماعيل ، وسيد القصر الجديد ، فلم يستنكف الشاعر عن مديحه ، والحديث باسمه على الرغم من أنه لم يعد له وظيفة فى القصر تبيح له ذلك .

لقد شاع رأى **الدكتور طه حسين** فى أن شوقيا بعد منفاه صار شاعر الشعب المصرى ، بل شاعر الشعوب العربية[44] . وذلك لأنه صار ينظم فى الأغراض العامة التى ترضى الرأى العام . ولكن هل هذا صحيح ؟ إن البحث عن موقف عباس وفؤاد من فكرة العروبة ، وحركة السياسة الداخلية فى مصر ، يوضح أن شاعر القصر لم ينطق عن هوى نفسه ، بل كان يعبر عن القصر دائما .

لقد كان شوقى يعادى فكرة العروبة والاستقلال عن الترك والخلافة العثمانية مادام العباس راكنا إلى الترك . فى الأطوار الأولى من الحركة الوطنية الجديدة ، وكذلك فى الأطوار الأولى من منفاه ، ولكن حين أعلنت ثورة الشريف حسين عن انتصاراتها الأولى ، وبدا أنها ستجتاح الاحتلال التركى ، بدأ عباس يراسل الحسين ويحاول التنسيق معه ، ومن هنا بدأ شوقى يهتم بقضية العروبة بدلا من هجاء الشريف حسين[45] . فتعاطف مع أحداث دمشق وتحدث عن بيروت ، ومأساتها مع الاحتلال الفرنسى ، واستمر هذا التيار فى شعر شوقى أيام فؤاد الذى ورث العباس فى أحلام الخلافة العربية . وكان فؤاد بعد أن فرض عليه دستور ١٩٢٣ المشهور لا يستطيع أن يجاهر الزعامة الشعبية المصرية بالعداء ، فأخذ أحمد شوقى يكتب قصائده المشهورة فى تمجيد سعد زغلول الذى طالما هجاه من قبل ، وكان يضمر له كراهية عميقة لا يفصح عنها إلا بين أصدقائه الخلص ، فى مجالسه الشديدة الخصوصية[46] . ولم يكن هذا المدح تملقا للشعب فى حقيقة أمره — على الرغم من المسحة الظاهرية عليه — ولكنه كان إرضاء لموقف السلطان — الملك فؤاد — الذى كان عليه أن يناور القوى السياسية والاجتماعية التى تتنامى قواها فى الميدان الداخلى معبرة عن مصالح تتعارض وروح الإقطاع القديم الذى بدأ يفقد قدرا مهما من سيطرته الداخلية وسلطانه المطلقة ، مما عبر عنه فى لجنة وضع القواعد الانتخابية . ثم فى مبادىء الدستور المذكور الذى قلص سلطة العرش لصالح القوى الاجتماعية الأخرى : من ارستقراطية على رأسها عدلى باشا يكن . وشعبية على رأسها سعد زغلول .

أما عواطفه الحقيقية فقد كانت دائما مع القصر الذى ولد ببابه ويمثله الآن الملك فؤاد بن إسماعيل . لذلك كان يجرى مدح فؤاد وذكر أبيه فى شعره ، ثم يمتد التاريخ فيذكر ولى العهد فاروق باعتباره الامتداد الطبعى لسلسلة المالكين من أبناء محمد على الكبير .

نشر الشاعر مقالة فى مجلة **الكشكول** بتاريخ ٥ / ٦ / ١٩٢٥ بمناسبة زفاف نجله على ، فيها يمدح المطرب محمد عبد الوهاب الذى أحيا الحفل ، ويعرج على مدح الملك فؤاد الذى يرعى الفن والفنانين[47] .

وفى حفل يقيمه الشبان المسلمون فى دار الأوبرا . تأتى قصيدة شوقى تعيد عهد إسماعيل . فالدار من بنائه :

لَمْ تَزَلْ تجرِى بِهِ تحتَ الثَّرى لُجَّةُ المَعْروفِ والنِّيلِ الجَزيلْ
صُنْعُ إسماعيلَ جَلَّتْ يَدُهُ كُلُّ بُنْيانٍ على البانى دَليلْ
أَتُراها سُدَّةً مِنْ بابِهِ فُتِحَتْ لِلْخَيْرِ جيلاً بعدَ جيلْ ؟[48]

ويحيى مؤتمر الموسيقيين الذى أقيم قبل موته فى ٤ / ٤ / ١٩٣٢ فيقول :

نُزَلاءَ مِصْرَ نَزَلْتُمْ «بِفُؤادِها» وحوتكم الأسْماعُ والأبْصارْ
ضَيْفاً على البَلَدِ الكَريمِ وَطالَما هَتَفَ التَّزيلُ بِهِ وَغَنَّى الجارْ
تاجٌ كَقُرْصِ الشَّمْسِ مِلْءُ إطارِهِ عِتْقٌ وَمَجْدٌ تالِدٌ وَفَخارْ

• • •

عابِدينُ رُكْنُكَ مَوْئِلٌ وَمَثابَةٌ لازالَ يُسْتَتَرى بِهِ وَيُزارْ
ثَبَتَتْ رَواسى العَرْشِ فى مِحْرابِهِ وَأَوَتْ إِلَيْهِ أُمَّةٌ وَدِيارْ
أُنْزِلْتَ فى ساحاتِهِ شِعْرى كَما نَزَلَتْ رِتاجَ الكَعْبَةِ الأَشْعارْ[49]

ولم لا ، وفؤاد من إسماعيل . فالشاعر يرتبط به على هذا الأساس

بِأَرْضِ الجيزَةِ اجْتازَ الغَمامُ وَحَلَّ سَماءَها البَدْرُ التَّمامْ
وَزارَ رِياضَ إسْماعيلَ غَيْثٌ كَوالِدِهِ لَهُ المِنَنُ الجِسامْ
هَلُمّى مَثِّفْ هَذا تاجُ «خوفو» كَقُرْصِ الشَّمْسِ يَعْرِفُهُ الأَنامْ
نَمَتْهُ مِنْ بَنى فِرْعَوْنَ هامٌ وَمِنْ خُلَفاءِ إسْماعيلَ هامْ[50]

كذلك فإن فؤادا واسطة بين المستقبل والماضى . فهو ابن إسماعيل وأبو الفاروق . بل إنه الوسيلة إلى الآخرة ورضاه من رضا الله تعالى :

يا أَبا الفاروقِ مَنْ تَرْعَ فَفى كَنَفِ الفَضْلِ وفى ظِلِّ السَّماحْ
أَنْتَ مِنْ آبائِكَ النُّجْبِ ، وَما فى بِناءِ النُّجْبِ الأيدى الشِّحاحْ
بِذلَ السَّمْحَةَ فى الخَيْرِ . وَلِى هِمَّةِ القُرْسِ ولى أُسْوِ الجِراحْ
نَحْنُ أَفْلَحْنا على الأَرْضِ بِكُمْ وَرَجَوْنا فى السَّماواتِ الفَلاحْ[51]

وفى افتتاح الجامعة المصرية يتصدر مدح فؤاد وتمجيده القصيدة ويتناثر فى أثنائها :

تاجَ البِلادِ تَحِيَّةٌ وَسَلامْ رَدَّتْكَ مِصْرُ وَصَحَّتِ الأَحْلامْ
العِلْمُ والمُلْكُ الرَّفيعُ كِلاهُما لَكَ يا فُؤادُ جَلالَةٌ وَمَقامْ

انظرْ أبا الفاروقِ غرسَكَ هلْ دنتْ   ثمراتُهُ وبَدَتْ لَهُ أعلامْ
حُبٌ غرستَ براحتيْكَ ولَمْ يزلْ   يسقيهِ مِنْ كِلتا يديْكَ غمامْ
جِبلةٌ لفاروقِ وصَالحِ جيلِهِ   فيمَا يَنيلُ الصَّبْرُ والإقدامْ[53]

٧

قلنا إن الكلاسيكية هي فن مرحلة الإقطاع . ازدهرت في أوربا بازدهاره ؛ ورعى الإقطاعيون الفنانين . وأفسحوا لهم في القصور مكانة خاصة . واعتزوا بأن يكون في الحاشية فنان نابغ . يفاخرون به . كما يفاخرون بأثمن مقتنياتهم .

لقد نشأ الأدب الكلاسيكي وسط مجتمع له تقاليده ومصالحه . وهو مجتمع محدود ارستقراطي . مسيطر على الحياة من حوله . لذلك فإن القيم التي تميزه لا بد أن تتسم بسمات صالحة لهذا المجتمع المستقر . الثابت الدعائم : فمراعاة الأخلاق . وسلطان التقاليد . وما استقر في المجتمع من نظم وعقائد . وفوارق اجتماعية . هي القيم التي يستمسك بها الأديب الكلاسيكي المحافظ . الذي يمجد السادة . ويعتبر الملك ظلا لله على الأرض . أما الشعب . أو «سواد الناس» . أو العامة فهم الحثالة التي لا يلق لها الفنان بالا .

مصلحة هذا المجتمع المستقر هي الاستمرار . والثبات . وتكرار الماضي دائما . واعتبار الواقع قانونا أبديا لا يتغيّر ؛ يقضي به الدين والعقل جميعا . أما محاولة التغيير فهي الكفر البواح والخطيئة القاتلة . الفضيلة إذن هي المحافظة على التقاليد السائدة . وإعلاء الواجب مهما تعارض مع الرغبة الفردية . وهي الرصانة والعقل . أو هي «الذوق السليم» و «مراعاة ما يليق»[53]

وإذا كان فلاسفة اليونان قد ألزموا الفن محاكاة الطبيعة . فإن منظرى الكلاسيكية قد ألزموا محاكاة النماذج الفنية القديمة . واتباع الأصول اليونانية والرومانية . لذلك كانت القيم الفنية تعبيرا عن هذه القيم الموضوعية : فجودة الصياغة اللغوية ووضوحها . والتعبير العقلي المنطقي وجمال الشكل . وأناقة الألفاظ والصنعة الماهرة[54] هي المعايير الجمالية التي يقاس بها العمل الأدبي . ويحرص عليها أدباء الكلاسيكية .

ومع إيماننا بأن المدارس الأدبية لم تعرف طريقها إلى الأدب

العربي بمعناها الذي عرفت به في أوروبا . وذلك لاختلاف ظروف التطور الاجتماعي بيننا . وبين النظم الأوروبية ؛ إلا أن الأسرة المالكة المصرية ـ بشكل خاص ـ كانت أقرب في خصائصها إلى الإقطاع الأوروبي التقليدي؛ لذلك سوف نجد كثيرا من السمات الكلاسيكية ـ موضوعيا وفنيا ـ في شعر أحمد شوقي على الرغم من اختلاف الطبيعة الغنائية للشعر العربي عن الطبيعة الموضوعية لفن المسرح الذي ساد الإنتاج الأدبي في المرحلة الكلاسيكية .

إن أهم الملامح الموضوعية الكلاسيكية في شعر شوقي سنجدها متمثلة في أمور أساسية منها : الحرص على إحاطة الملوك بهالة من القداسة والتعظيم . ومنها : التفرقة بين العلية أو «الكبراء» وبين سائر الناس . مع الإلحاح المستمر على تمجيد السادة واحتقار «الرعاع» و «الطغام» و «السوقة» .

ومنها أيضا : التركيز المستمر على قيمة «الأخلاق» وسلطان التقاليد . والمواضعات الاجتماعية المستقرة والمتعارف عليها .

إنه يجعل من محمد توفيق «ظلا لله» على الأرض . هذا الفهم الإقطاعي الشائع . فيقول :

هذا العزيزُ . وذاكَ بابُ نوالِهِ   تتبخترُ النُّعماءُ تحتَ ظلالِهِ
أوَ مَاترى السَّادَاتِ في أبوابِهِ   ترجو لها التشريفَ باستقبالِهِ
ويظلُّهمْ «ظِلُّ الإلهِ» .. فكلُّهمْ   آتيهِ عبداً خاشِعاً لجلالِهِ[55]

وهو فخر للدين وعماده . ثم هو الكافي الناس أمرهم بعد الله :

لِلّهِ ساحتُكَ المَسْعُودُ قاصِدُها   فإنما ظِلُّها أمْنٌ وإيمانُ
لَئِنْ تَباهى بِكَ الدِّينُ الحَنيفُ لَكَمْ   تَقَوَّمَتْ بِكَ للإسلامِ أركانُ
ياكافِيَ النّاسِ بعدَ اللّهِ أمرَهُمُ   النَّصْرُ إلاّ عَلى أعْدِيكَ خِذْلانُ[56]

وإذ وجد أن روح الإسلام تأبى ترديد هذا المعنى . فقد حاول أن يستجلب صفة التقديس من معنى آخر ، هو عقد المشابهة ظاهرا أو باطنا بين محمد توفيق ومحمد الرسول . جاهدا في الخلط بين طرفي المشابهة :

تبيّنتْ عن قُرْبٍ صفاتِ محمدٍ
تبيُّنَ حسّانٍ خلالَ النبوّةِ
هو المالكُ المصري طبعاً وإن يكنْ
لهُ نسبٌ عالٍ به الترْكُ عزّتِ
رعى اللهُ يوماً أشرقتْ فيهِ مصرُ مِنْ
سَنا وجهِ توفيقٍ بأيمنِ غرّةِ
ويوماً سما فيه فتاها محمدٌ
إلى عهدِ إسماعيلَ بالأوّليّةِ
ويوماً تناهتْ فيه غلْيا مليكِها
إلى غرّةِ الشجعانِ بدرِ الأسرةِ
ويوماً أمدّ اللهُ فيه «محمداً»
بأشرفِ «نصرٍ» عِبْ أشرفِ «هجرةٍ»[57]

وهو لا يأنف أن يصف نفسه بالعبودية في هذا الإطار :

ـ مولاىَ قابلْ بالقبولِ هديةً   مِنْ عبْدِ رِقٍّ في الثناءِ مُقَصِّرِ
ـ فاسمحْ لِعَبْدِكَ وابنِ عبدِكَ مَنْطِقاً   مُتَطايراً بِكَ في القوافي جيبُهُ

والأسرة العلوية هي أسرة «المالكين» و «المنعمين» . و «الأعزة»

على غضبةٍ عمى القلوب تعوّضوا   عن «المالكِ» ابن «المالكين» بسوقةِ
ـ وقيلَ شطَطْتَ في «الكُفْرانِ» حتى   أردتَ «المُنعِمِينَ» بالانتقامِ
ـ وادعُ سودانها إليكَ يلبِّي   إنه كان «للأعِزّةِ» «عبدا»
ـ قصرَ «الأعِزّةِ» ما أعزَّ حِماكا   وأجلَّ في العلياءِ بدرَ سماكا
تساءلَ القرْبُ المُقدَّسُ بيتُها   أعيدَ بانِي رُكنِهِ فبناكا
ـ «أعِزّةٌ» أينما حلّتْ ركائبُهمْ   لَهُمْ مكانٌ كما شاءوا وإمكانُ

والشاعر جريا على قاعدة «مراعاة ما يليق» موكل بالملوك يعظمهم حتى القدماء منهم . وحتى الأجانب :

جل «سيزو ستريس» عهداً . وجلت في صباه الآيات والآلاء
فسمعنا عن الصبي الذي يعظـ ـم وطبع الصبا الغشوم الإباء
ويرى الناس والملوك سواء وهل الناس والملوك سواء ؟

* * *

جل رمسيس فطرة وتعالى شيعة أن يقوده السفهاء
لك آمون والهلال إذا يكبر والشمس والضحى آباء
ولك الريف والصعيد وتاجا مصر والعرش عاليا والرداء
ولك المنشآت في كل بحر ولك البر أرضه والسماء

* * *

فأرادوا لينظروا دمع فرعون وفرعون دمعة العنقاء
فأروه الصديق في ثوب فقر يسأل الجمع والسؤال بلاء
فبكى رحمة - وما كان من يبـ ـكي ولكنما أراد الوفاء
هكذا الملك والملوك وإن جا ر زمان وروعت بلواء

* * *

أظلم الشرق بعد قيصر والغر ب وعم البرية الأدجاء
فالورى في ضلاله متماد يفتك الجهل فيه والجهلاء[58]

والملوك صنفان : وارثون . وعصاميون تسنموا العرش بعبقريتهم . وإذا كان الأولون أعرق في النبل وأكثر جلالا . فالآخرون أوسع مجدا ؛ و أهم من ذلك كله أنهم جميعا ملوك . والملوك زينة الأرض . معرقون وعصاميون . ومن أمثلة الملوك الأولين خلفاء الآستانة :

سما بك يا عبد الحميد أبوة ثلاثون . خضار الجلالة غيب
قياصر أحيانا . خلائف تارة خواقين طورا : والفخار المقلب
نجوم سعود الملك أقمار زهره لو أن النجوم الزهر يجمعها أب
تواصوا به عصرا فعصرا فزاده معظمهم من هيبة والمعقب[59]

ومن العصاميين نابليون :

ياعصاميا حوى المجد سوى فضلة قد قسمت في المعرقين
أملك النفس قديما أكرمت وأبوك الفضل خير المنجبين
قد تتوجت : فقالت أمم : ولد الثورة عق الثائرين
أرأيت الخير والفى أمة لم ينالوا حظهم في التابعين
يصلح الملك على طائفة هم جمال الأرض حينا بعد حين
ملأوا الدنيا على قلتهم وقديما ملئت بالمرسلين[60]

لقد أخذ شوقى نفسه «بمراعاة ما يليق» أخذا شديدا أثر على رؤيته للحياة من حوله . وطبع فهمه للأمور بطابعه الخاص . ويلاحظ العقاد[61] هذه الملاحظة الدقيقة . فهو يرى أن «**وظيفة التشريفاتى**» قد أثرت على ذهن شوقى حتى تصور أن معراج الرسول صلى الله عليه وسلم قد تم في إطار هذه المراسم «**البروتوكولية**» الرسمية . أو ليس الرسول بأمير الأنبياء كما يقول ؟

لقد نسق صفوف الأنبياء في بردته المشهورة على نسق التشريفات الملكية

وقيل : كل نبي عند رتبته ويامحمد هذا العرش فاستلم

وفي الواقع لم يقتصر هذا الفهم على صياغة «**البردة**» وحدها . ففي «**الهمزية النبوية**» نرى «**الترتيب البروتوكولي**» أكثر وضوحا :

الله هيأ من حظيرة قدسه نزلا لذاتك لم يجزه علاء
العرش تحتك سدة وقوائما ومناكب الروح الأمين وطاء
والرسل دون العرش لم يؤذن لهم حاشا لغيرك موعد ولقاء[62]

ولقد أخذته «مراعاة ما يليق» في حق الملوك فانحرفت به أحيانا عما يليق بحق الله . انظر كيف يصور تعبد الملوك لله تعالى . في قصيدته المشهورة «**إلى عرفات الله**» . تجد أنها عبادة خاصة لا تشبه عبادة بقية الناس ؛ قل إنها لقاء بين ملك السماء وملك في الأرض :

لك الدين يارب الحجيج جمعتهم لبيت طهور الساح والعرصات
عنت لك في الترب المقدس جبهة يدين لها العاتي من الجبهات[63]

فسجود العباس لله يشبه سجود الناس للعباس ؛ أما حج العباس فيتم أيضا في إطار قوانين التشريفات . في الزيارات الرسمية ، إذ يصور شوقى مواكب الملائكة نزلا من لدن العرش الإلهي تستقبل العباس بتحايا الله . أما جبريل فهو الموفد الإلهي برسائل خاصة إلى الخديو :

على كل أفق بالحجاز ملائك تزف تحايا الله والبركات
لدى الباب جبريل الأمين براحه رسائل رحمانية النفحات
وما سكب الميزاب ماء وإنما أفاض عليك الأجر والرحمات
وزمزم تجري بين عينيك أعينا من الكوثر المعسول منفجرات

* * *

ثم يتدرج الناس بعد ذلك في منازلهم بحسب أصولهم وطبقاتهم . وعلى أى حال فالخلق بعد الملوك درجتان : السراة . والرعايا . أما السراة فهم الكبراء أو الأعيان وهم وحدهم من يستحقون لقب الأنام . أما الرعايا فهم الطغام . والدهماء . وهم الرعاع . والحثالة . هكذا خلق الله العالم :

يجل الخطب في رجل جليل وتكبر في الكبير النائبات
وليس الميت تبكيه بلاد كمن تبكي عليه النائحات
وجدت المجد في الدنيا لواء تلقاه المقاديم الأباة
ويبقى الناس ماداموا رعايا ويبقى المقدمون هم الرعاة ![64]

ويبقى السراة والكبراء في منازلهم الرفيعة . ما داموا على «مراعاة ما يليق» في حق الملوك . فإن انحرفوا عن هذا «الذوق السليم» في السلوك الاجتماعي . أو شكوا أن يهبطوا إلى مستوى الدهماء الطغام :

كبير السابقين من الكرام برغمي أن أنالك بالملام
مقامك فوق ما زعموا ولكن رأيت الحق فوقك والمقام

لَقَدْ وَجَدُوكَ مُفْتُوناً فَقَالُوا خَرَجْتَ عَنِ الوَقَارِ والاحتِشَامِ
رَأَوا بالأَمسِ أَنفَكَ في الثُّرَيَّا فَكَيفَ اليَومَ أَصبَحَ في الرَّغَامِ
أَحَبَّتْكَ البِلادُ طَوِيلَ دَهْرٍ وَذَا لِمَنَ الوَلاءِ والاحتِرَامِ
إذا «الأحلامُ» في قَومٍ تَوَلَّتْ أَتَى «الكُبَراءُ» أَفعَالَ «الطَّغَامِ»
أَفي السَّبعِينَ والدُّنيا تَوَلَّتْ وَلا يُرْجَى سِوَى حُسْنِ الخِتَامِ
تَكُونُ وَأَنتَ أَنتَ رِياضُ مِصرٍ «عُرابي» اليَومَ في نَظَرِ الأَنَامِ ؟ (٦٥)

ذلك لأن سلوك الكبراء سلوك مترفع ، يتعالى على الترامى والتهالك فى سبيل الحظوة لدى غير الملوك كما تفعل السوقة :

صَغَائِرُكَ بَلَغْنَكَ ذُرَى المَعَالي كَذَلِكَ تَرفَعُ الرَّجُلَ الصِّفَاتُ
زَمَاعٌ في انقِبَاضٍ في اختِيَالٍ كَذَلِكَ كَانَ «بِسْمَرْكُ» الثُّبَاتُ
إِذَا الوُزَرَاءُ لَمْ يُعطُوا قِيَاداً تَسُدُّهُمُ كَأَنَّهُمُ السُّرَاةُ !

أما السوقة ، والعوام ، فأولئك لا يعبأبهم ، ولا يجب أن يعبأبهم أحد . وهذا النظر الأرستقراطى لدى شوق يتجاوب مع رؤية منظرى الكلاسيكية ، والعجيب أن شوقى فى بردته المشهورة ، فى مدحه لرسول الله الذى سوى بين أبناء آدم جميعا مساواة أسنان المشط ، يصدر عن هذه النظرة المنافية لروح المساواة النبوية ، فى دفاعه عن الفتوح يقول:إن الإسلام لم ينشر بالسيف إلا بين الجهال والعامة . أما ذوو الأحساب فقد أسلموا طائعين :

قَالُوا غَزَوْتَ وَرُسْلُ اللهِ مَا بُعِثُوا لِقَتْلِ نَفْسٍ . وَلا جَاءُوا لِسَفْكِ دَمِ
جَهْلٌ وَتَضْلِيلُ أَحْلامٍ . وَسَفْسَطَةٌ فَتَحْتَ بالسَّيفِ بَعْدَ الفَتحِ بِالقَلَمِ
لَمَّا أَتَى لَكَ عَفْواً كُلُّ ذِي حَسَبٍ تَكَفَّلَ السَّيفُ بِالجُهَّالِ . وَالعَمَمِ (٦٦)

ويظل الفارق كبيرا بين العظيم المعرق والعظيم الحادث من صفوف الفقراء ، نجد هذا واضحا فى حديثه عن الزعيمين عدلى يكن وسعد زغلول بمدحهما :

شَمْسَ النَّهَارِ تَعَلَّمِي المِيزَانَ مِنْ (سَعْدٍ) الدِّيَارِ وَشَيْخِهَا الوَضَّاحِ
كَمْ تَاجُ تَضْحِيَةٍ وَتَاجُ كَرَامَةٍ لِلْعَيْنِ فَوْقَ جَبِينِهِ الوَضَّاحِ
سَبَقَ الرِّجَالَ مُصَافِحاً وَمُعَانِقاً بِمُتَى السَّمَاحِ وَهَيْكَلِ الإِسْجَاحِ
عَدْلِي الجَلِيلُ ابنُ الجَلِيلِ مِنَ المَلا وَالمَاجِدُ ابنُ المَاجِدِ المِسْمَاحِ
اللهُ أَلْفَ لِلْبِلادِ صُدُورَهَا مِنْ كُلِّ دَاهِيَةٍ وَكُلِّ صُرَاحِ (٦٧)

وفارق كبير هنا بين عدلى الذى تمكنه أصوله العريقة من المجابهة الصريحة ، وبين سعد الذى لا يأوى إلى ركن شديد من أصول اجتماعية ، فهو لا يستند إلا على دهائه ومناوراته . فإذا كان لسعد أن يمدح ، فهو يمدح بشخصه : إنه الأشيب العنيد الداهية . أما عدلى فيمدح بنفسه وبأسرته ، جليل ابن جليل ، ما جد ابن ماجد .

ألا يعيد هنا شوق الموقف الذى وقفه ابن قيس الرقيات فى مدحه لعبد الملك بن مروان :

يَأْتَلِقُ التَّاجُ فَوْقَ مَفْرِقِهِ عَلَى جَبِينٍ كَأَنَّهُ الذَّهَبُ

بعد مدحه لمصعب بقوله :

إِنَّمَا مُصْعَبٌ شِهَابٌ مِنَ اللهِ تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظَّلْمَاءُ ! ؟

لقد أملت القيم الدينية على ابن قيس الرقيات أن يقول ما قال ، وهنا تملى القيم الاجتماعية الإقطاعية على شوق موقفه فى تقييم الرجال ، وفى إنزالهم منازلهم هذه ، من نفسه ، ومن شعره .

* * *

ولم يقف تأثير الموقع الاجتماعى على شعر شوق أن صبغه بالقيم الموضوعية الكلاسيكية ، بل امتد إلى القيم الفنية نفسها ، بالقدر الذى يمكن أن يستوعبه الشعر العربى الذى هو بطبيعه شعر غنائى . ولعل هذا التأثير هو سبب المأزق الذى وقع فيه شوق ، ورصد ظواهره السلبية نقاده وعائبوه . كما أنه هو سبب ماستطاع شوق أن يبلغه من ارتفاع بالقصيدة التقليدية إلى مداها الأعلى الذى لايمكنها تجاوزه والذى عترف به أيضا نقاده وعائبوه .

لقد عاد شوق إلى القيم الفنية القديمة للشعر العربى بمزاج الفنان الكلاسيكى الأصيل ورهافته ، وثراء عالمه ، ورفاهيته . وسوف نطالع ذلك فى شعره ، ففيه تحقيق كبير لهذه القيم من مثل : براعة الاستهلال حيث المطلع الفخم أو الرفاف بحسب التجربة الفنية . ومثل حسن التخلص من اتجاه فى الحديث إلى اتجاه آخر . ثم روعة التشبيهات ودقتها ، وبكارة الاستعارات وفنيتها إلى غير ذلك مما فصّله بلاغيونا ونقادنا القدماء ؛ يخلط ذلك بالتقاليد الكلاسيكية التى ترسبت فى نفسه من أناقة اللفظة ودمائتها وعدم الهُجْرِ فى الهجاء مع بلوغ حد الإيلام فيه عن طريق السخرية المريرة . إلى وضوح الفكرة التى يصورها ، مع غلبة الصنعة البارعة دون أن يثقلها بوشى متكلف ، أو زخرفة مبالغ فيها .

وسنجد له هذه المطالع – على سبيل التمثيل المختصر – وهى تطاول المطالع المأثورة فى تاريخ شعرنا العربى :

هَمَّتِ الفُلْكُ واحتَوَاهَا المَاءُ
وَحَدَاهَا بِمَنْ تُقِلُّ الرَّجَاءُ
بِسَيْفِكَ يَعْلُو الحَقُّ والحَقُّ أَغْلَبُ
وَيُنْصَرُ دِينُ اللهِ أَيَّانَ تَضْرِبُ
أَلِنْ عِنَانَ القَلْبِ واسْلَمْ بِهِ
مِنْ رَبْرَبِ الرَّمْلِ وَمِنْ سِرْبِهِ
قُمْ فِي فَمِ الدُّنْيَا وَحَيِّ الأَزْهَرَا
وَانْثُرْ عَلَى سَمْعِ الزَّمَانِ الجَوْهَرَا
رِضَى المُسْلِمُونَ والإِسْلامُ
فَرْعَ عُثْمَانَ دُمْ . فِدَاكَ الدَّوَامُ
هَلْ تَهْبِطُ النَّيِّرَاتُ الأَرْضَ أَحْيَانَا
وَهَلْ تَصُورُ أَفْرَاداً وَأَعْيَانَا ؟
عَلَى أَيِّ الجِنَانِ بِنَا تَمُرُّ
وَفِي أَيِّ الحَدَائِقِ تَسْتَقِرُّ
مِنْ أَيِّ عَهْدٍ فِي القُرَى تَتَدَفَّقُ
وَبِأَيِّ كَفٍّ فِي المَدَائِنِ تُغْدِقُ
دَرَجَتْ عَلَى الكَنْزِ القُرُونُ
وَأَتَتْ عَلَى الدَّنِّ السُّنُونُ

ـ قُمْ نَاجِ جِلِّقَ وأَنْشِدْ رَسْمَ مَنْ بَانُوا
مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ

ـ سَوْ يَجمعَ النِّيلِ رِفْقًا بِالسُّوَيْدَاءِ
فَمَا تُطِيقُ أَنِينَ المُفْرَدِ النَّائِي

ـ لِحَاظُهَا لِحَاظُهَا رُوَيْدًا رُوَيْدَا
كَمْ إِلَى كَمْ تَكِيدُ لِلرُّوحِ كَيْدَا

ـ فِي مُقْلَتَيْكِ مَصَارِعُ الأَكْبَادِ
اللهُ فِي جَنْبٍ بِغَيْرِ عِمَادِ

ـ فِي ذِي الجُفُونِ صَوَارِمُ الأَقْدَارِ
رَاعِي البَرِيَّةِ يَا رَعَاكَ البَارِي

ـ صَرِيعُ جَفْنَيْكَ يَنْفِي عَنْهُمَا التُّهَمَا
فَمَا رَمَيْتَ وَلَكِنَّ القَضَاءَ رَمَى

ـ مَقَادِيرُ مِنْ جَفْنَيْكَ حَوَّلْنَ حَالِيَا
فَذُقْتُ الهَوَى مِنْ بَعْدِ مَا كُنْتُ خَالِيَا

ـ فِي مِهْرَجَانِ الحَقِّ أَوْ يَوْمِ الدَّمِ
مُهَجٌ مِنَ الشُّهَدَاءِ لَمْ تَتَكَلَّمِ

كما سنجد له التشبيه الذى يعز على غيره ؛ فى تصويره الحرب نجد مثل هذه التشبيهات المتوالية فى مجموعات ثلاث تضيق وتتسع دوائرها على التتابع :

فى المجموعة الأولى ـ وهو يصور فيها الميدان ـ صورة عامة من بعيد يقول :

كأنَّ السَّرايا ساكِناتٍ مَوَاثِبًا
قَطَائِعُ تُعْطِي الأَمْنَ طَوْرًا وَتَسْلُبُ

كأنَّ خِيامَ الجيشِ فى السَّهْلِ أَيْنُقٌ
نَوَاشِزُ فَوْضَى فى دجى اللَّيْلِ شُزَّبُ

كأنَّ القَنَا دُونَ الخِيَامِ نَوَازِلاً
جَدَاوِلُ يُجْرِيهَا الظَّلامُ وَيَسْكُبُ

كأنَّ الدُّجَى يَحْنُو إِلَى النَّجْمِ صَاعِدٌ
كأنَّ السَّرَايَا مَوْجَةُ المُتَضَارِبُ

كأنَّ المَنَايَا فِى ضَمِيرِ ظَلامِهِ
هُمُومٌ بِهَا فَاضَ الضَّمِيرُ المُحَجَّبُ

إنه يستعرض صورة عامة واسعة الإطار لا تتحدد فيها الملامح تحديدًا دقيقا ؛ ثم يقترب خطوة فيركز صورته على قطاع واحد فى مجموعته الثانية من التشبيهات . هو قطاع الخيل، فينتقل مع أعضائها متقربا متفحصا . فيقول :

كأنَّ صَهِيلَ الخَيْلِ نَاعٍ مُبَشِّرٌ
تَرَاهُنَّ فِيهَا ضُحَّكًا وَهْيَ نُحَّبُ

كأنَّ وُجُوهَ الخَيْلِ غُرًّا وَسِيمَةً
دَرَارِيُّ لَيْلٍ طُلَّعٌ فِيهِ ثُقَّبُ

كأنَّ أُنُوفَ الخَيْلِ حَرَّى مِنَ الوَغَى
مَجَامِرُ فِى الظَّلْمَاءِ تَهْدَا وَتَلْهَبُ

كأنَّ صُدُورَ الخَيْلِ غُدْرٌ عَلَى الدُّجَى
كأنَّ بَقَايَا الضُّحَى فِيهِنَّ طُحْلُبُ

وبعد هذا التركيز والاقتراب المتفحص يوسع ميدان الصورة ثانية لتشمل الأفق كله ، وإن غلبت عليها العناصر الصوتية بعكس الصورة البصرية الأولى ، فى أبيات تكمل عناصر المجموعة الأولى :

كأنَّ سَنَى الأَبْوَاقِ فى اللَّيْلِ بَرْقُهُ
كأنَّ صَدَاهَا الرَّعْدُ لِلْبَرْقِ يَصْحَبُ

كأنَّ نِدَاءَ الجَيْشِ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ
دَوِيُّ رِيَاحٍ فى الدُّجَى تَتَذَأَّبُ

كأنَّ عُيُونَ الجَيْشِ مِنْ كُلِّ مَذْهَبٍ
مِنَ السَّهْلِ : جِنٌّ جُوَّلٌ فِيهِ جُوَّبُ

وتأتى المجموعة الأخيرة مركزة على صورة معنوية واحدة تلتقطها من شتى الزوايا :

كأنَّ الوَغَى نَارٌ . كأنَّ جُنُودَنَا
مَجُوسٌ إِذَا مَا يَمَّمُوا النَّارَ قَرَّبُوا

كأنَّ الوَغَى نَارٌ . كأنَّ الرَّدَى قِرًى
كأنَّ وَرَاءَ النَّارِ حَاتِمَ يَسْدَأَبُ

كأنَّ الوَغَى نَارٌ . كأنَّ بَنِي الوَغَى
فَرَاشٌ لَهَا فِى مَلْمَسِ النُّورِ مَأْرَبُ

وهو فى تصوير المادى لا يغفل الحركة النفسية والجسدية المذعورة للأعداء المنهزمين إذ يخلع وعيهم حتى على الجمادات من حولهم مشخصا لها مشاعر وحركة :

يَكَادُونَ مِنْ ذُعْرٍ تَفِرُّ دِيَارُهُمْ
وَتَنْجُو الرَّوَاسِي ـ لَوْ حَدَاهُنَّ مَشْعَبُ

يَكَادُ الثَّرَى مِنْ تَحْتِهِمْ يَبْلَعُ الثَّرَى
وَيَقْفُوهُمْ بَعْضُ الأَرْضِ بَعْضًا وَيَعْقُبُ

تَكَادُ خُطَاهُمْ تَسْبِقُ البَرْقَ سُرْعَةً
وَتَذْهَبُ بِالأَبْصَارِ أَيَّانَ تَذْهَبُ

تَكَادُ تَمَسُّ الأَرْضَ مَشًّا نِعَالُهُمْ
وَلَوْ وَجَدُوا سُبْلاً إِلَى الجَوِّ نَكَّبُوا

قَعَدْنَا فَلَمْ يَعْدَمْ فَتَى الرُّومِ فَيْلَقًا
مِنَ الرُّعْبِ يَغْزُوهُ وَآخَرَ يَسْلُبُ

فَوَلَّى وَمَا وَلَّى نِظَامُ جُنُودِهِ
وَيَا شُؤْمَ جَيْشٍ لِلْفِرَارِ يُرَتَّبُ

يَسُوقُ وَيَحْدُو لِلنَّجَاةِ كَتَائِبًا
لَهُ مَوْكِبٌ مِنْهَا . وَلِلْعَارِ مَوْكِبُ

مُؤَزَّرَةً بِالرُّعْبِ . مَلْدُوغَةً بِهِ
فَفِي كُلِّ ثَوْبٍ عَقْرَبٌ مِنْهُ تَلْسِبُ

إن اقتدار شوق يبلغ حدّه الرفيع فى تقليب هذه الصور التشبيهية مستخرجاً منها ما يمكن للتشبيهات العربية أن تتضافر فى خلقه من لوحة متنامة . فهو يبتعد أو يقترب بنقطة رصده للصورة ، ويخالف بين الزوايا ويتبع الأجزاء ، ويوسع أو يضيق فى أفق صورته ، حتى تأتى صورته مائجة بالحركة والصوت والحياة ، والمشاعر ؛ وإن أعطاها لونا واحدا هو اللون الذى يطغى الظلام على عناصره ، لأنه يرصد حركة جيش يستعد للهجوم متخفيا تحت ستار الليل ، وهو اللون الجهم الذى يناسب مشاعر قوم سيفصل الغد فى آجالهم حياة أو موتا . أما حين يعمد إلى تصوير اللون وتمييزه فهو يبدع سواء أكانت ألوانه قليلة رقيقة كما نرى فى وصفه للآستانة :

مِنّى لِمَهدِكَ يا «فَروقُ» تحيّةٌ
كَغُصونِ مَسالِكَ أو رُبى وادِيكِ
أو كالنسيم غدا عليكِ وراحَ مِنْ
فَوقِ الرياضِ ووشيِها المَحبوكِ
أو كالأصيلِ جرى عليكِ عقيقُهُ
أوْ سالَ مِنْ عِقيانِهِ واديكِ
تلكَ الخمائلُ والعيونُ اختارَها
لكِ مِنْ رُبى جناتِهِ باريكِ
تاللهِ ما فتنَ العيونَ . ولذّها
كقلائدِ الخُلجانِ فى هاديكِ
عنْ جيدِكِ الحالى تلفّتتِ الرُبى
واستضحكتْ حُورُ الجِنانِ بفِيكِ[69]

أم كانت متعددة متجاورة كما فى تصويره للبحر الأبيض :

وَتَرى العِيدَ لُؤلُؤا لَمْ رطْبًا   وَجُمانًا حَوالِيَ الماءِ نَثْرا
وكأنَّ السماءَ شِقّا صَدَفٍ حُمِلا رَفيفاً وَدُرّا
وكأن السماءَ والماءَ عَرْشٌ مُتْرَعُ المِهْرَجانِ لَمحاً وعِطْراً
أو ربيعٌ مِنْ رِيشةِ الفنِّ أبهى   مِنْ ربيعِ الرُبى وأفْتَنُ زَهْرا
ياسواري فيروزجٍ ولجينٍ   بِهِما حُلِّيَتْ مَعاصِمُ مِصْرا
فى شُعاعِ الضُحى بِعودانِ ماسا   وعلى لَمحةِ الأصائلِ تِبرا
ومشتْ فيهما النُجومُ فكانتْ   فى حَواشيهِما يَواقيتَ زُهْرا[70]

أو متعددة ، تتناسخ فى تعاقبها . كما فى قصيدة «أيها النيل» :

وبأىّ نَوْلٍ أنت ناسجُ بُرْدةٍ   للضِفّتَيْنِ جَديدُها لا يَخْلَقُ
تسودُّ ديباجاً إذا فارقتَها   فإذا حضرتَ اخضوضرَ الإستبرقُ
والماءُ تسكبُه فيُسبكُ عسجدا   والأرضُ تُغرِقُها فيَحيا المُغرَقُ
أعلقت راووقَ الدهورِ ولَم تَزَلْ   بِكَ حَمأةٌ كالمِسْكِ لا تترقرقُ
حَمراءُ فى الأحواضِ إلا أنّها   بيضاءُ فى عُنُقِ الثَرى تتألّقُ

إنه يجرى على سنن التعبير الفنى القديم . ويلتزم بمعاييره الجمالية التقليدية إلا أن أناقة اللفظة . وصياغة العبارة تأتى على مقتضى الذوق الكلاسيكى الرفيع . وتتبين ذلك بجلاء فى أندلسيته المشهورة التى يعارض فيها ابن زيدون يقول :

إذا دعا الشوقُ لَمْ نَبرحْ بِمُنصَدِعٍ
مِنَ الجَناحَيْنِ عَيٍّ لا يُلبّينا
يا سارِيَ البَرقِ يَرمي عَنْ جَوانِحِنا
بَعدَ الهُدوءِ وَيَهمي عَنْ مَآقينا
باللهِ إنْ جُبْتَ ظَلْماءَ العُبابِ عَلى
نَجائِبِ النورِ مَحدُوًّا بِجِبرينا
وَاخْتَرْتَ لَكَ شُرُفُ اللازَوَرْدِ عَلى
وَشْيِ الزَبَرْجَدِ مِنْ أفوافِ وادينا
وَحازَكَ الريفُ أرجاءً مُؤَرَّجَةً
رَبَتْ خمائِلَ وَاهتزّتْ بَساتينا
فقِفْ إلى النيلِ وَاهتِفْ فى خَمائِلِهِ
وانزلْ كما نزلَ الطَلُّ الرَياحينا
ويا مُعطّرةَ الوادِى سَرَتْ سَحَراً
فَطابَ كُلُّ طَروحٍ مِنْ مَرامينا
ذكيّةَ الذَيلِ لوْ خِلْنا غلالَتَها
قَميصَ يوسُفَ لَمْ نُحسَبْ مُغالينا
سَقيا لِعَهْدٍ كأكنافِ الرُبى رِفةً
أنّى ذَهَبْنا وأعطافِ الصِبا لِينا
إذِ الزَمانُ بِنا غَيْناءُ زاهيَةٌ
تَرِفُّ أوقاتُنا فيها رَياحينا
والشَمسُ تختالُ فى العِقْيانِ تَحسَبُها
بِلْقيسَ تَرفُلُ فى وَشْيِ اليَمانينا
إن غازَلَتْ شاطِئَيْهِ فى الضُحى لَبِسا
خَمائِلَ السُندُسِ المَوْشِيَّةَ الغِينا
وباتَ كُلُّ مُجاجِ الوادِ مِنْ شَجَرٍ
لَوافِظَ القَزِّ بالخَيطانِ تَرمينا[71]

إن هذه الصورة الزاهية الفخمة لتشى بطبيعة شوق وترف حياته المرفهة . كما تنم عن إرهاف حاسته الفنية واقتداره الذى تعز مجاراته فى اختيار الألفاظ التى يؤدى بها معانيه . فألفاظه فى هذا الوصف تتحدر كنثير اللؤلؤ أناقة ولمعانا . والعناية بالصياغة وروعة الأسلوب من السمات الكلاسيكية الأصيلة التى تنشد الكمال والتألق . فهو يجرى على قانونها فى الانتقاء . والاختيار . حيث تتسق الألفاظ مع جوهر المعنى وطبيعة الموضوع . فى المديح والرثاء تتسم الألفاظ بالرصانة والجلال :

يؤمّننا على الدستورِ أنّا
نرى من خلفِ حوزتِه فؤادا
أبو الفاروقِ نرجوه لفضلٍ
ولا نخشى لما وهبَ ارتدادا
ملأنا باسمِه الأفواهَ فخرا
ولقّبناه بالأمسِ المُكادا
نناجيه فنرعى حكمها
ونسألُه فنستجدى جوادا[72]

قصرَ الأعزّةِ ما أعزّ حِماكا
وأجلَّ فى العلياءِ بدرَ سماكا

تساءل العرب المقدس بينها
أعبيد باق ركنه فبناكا
شرفا عزيز العصر فت ملوكه
فضلا وفات بنيهمو مجلاكا
الترك تقرأ باسم جدك فى الوغى
والغرب تذكر فى الكتاب أباكا
نسب لو انتمت النجوم لعقده
لترفعت أن تسكن الأفلاكا

يموت فى الغاب أو فى غيره الأسد
كل البلاد وساد حين تتسد
قد غيب الغرب شمسا لاسقام بها
كانت على جنبات الشرق تتقد
نعى الغمام إلى الوادى وساكنيه
برق تمايل منه السهل والجلد
يا بانى الصرح لم يشغله ممتدح
عن البناء ولم يصرفه منتقد[١٠]

وهل نلقى منايانا الرواسى
فتهوى ثم تغمرها الفلاة
وتكسر فى مراكزها العوالى
وتدفن فى التراب المرهفات
ويغشى الليث فى الغابات ظهرا
وكاس لا تقر بها الحصاة
أبا الوطن الأسيف بكتك مصر
كما بكت الأب الكهف البنات

وفى الوصف ترق الألفاظ وتترقرق . أو تتدفق بحسب طبيعة الموصوف . كما سبق أن رأينا فى وصفه للنيل أو معانى تركيا . أو الأندلس . أو مصر . وفى الهجاء أو المداعبة تكاد ألفاظه تصور المهجو تصويرا كاريكاتوريا . بالغ الإيلام فى الهجاء . بالغ الفكاهة فى المداعبة . وقد مر هجاؤه فى «الزغاليل» ورشيد رضا وعرابى وغيرهم . ونستطيع أن نجد فى هجائه أيضا المبادئ الكلاسيكية وقيمها الفنية والموضوعية . ففى هجائه يفرق بين المهجو ذى الأصل الرفيع مثل رياض باشا حيث تحتشم ألفاظه وترق :

- كبير السابقين من الكرام
برغمى أن أنالك بالملام
- أنت الكبير على المدى
فاربأ بنفسك يارياض
الذل عشش فى الوزا
رة بعد دولتكم وباض
ذهب الرجال فلا حيا
ء ولا احتشام ولا انقباض
فإذا أردت تشبها
بالأصغرين فلا اعتراض

أما إذا هجا أحد «الأصغرين» فإن ألفاظه تهزل وتصل إلى حد العامية إذ إن الكلاسيكية لا تسمح «للعامة» بمكان فى المأساة «وإنما تجعل مكانهم الوحيد هو الملهاة» . لذلك رأينا لألفاظه توريات عامية فى هجاء الزغاليل» :

- قالوا الزغاليل سادوا
فقلت لا عن رويه
السبب فى كل يوم
للورد فى مصر ، غيبه

- يا ليت شعرى والأفهام حائرة
ما غيبة الورد فى تلك ، الزغاليل

- الورد قال صراحة
. زغلولنا ، سنجريه
. ونزقه ، ونسوسه
ونحبه و نقريه
فإذا تكامل ريشه
وبدا هناك ، تقلبه ،
فهناك دنلوب ومن
بن شكله ، ستدنيه ،

كما نرى هذه التوريات العامية فى هجائه للطفى السيد الذى كان يرأس تحرير صحيفة «الجريدة» لسان حزب الأمة . فهو يعيره بأصوله العامية . وأجداده الفلاحين . الذين كانوا يضربون «بالجريدة» على أرجلهم أيام عباس الأول . جد عباس حلمى الثانى . يقول على لسان لطفى السيد :

ماذا يرتجى مثلى إن قلت أو لم أقول السر «الجريدة» على رجلى من عهد عباس الأول !

فهو يتلاعب بلفظ «الجريدة» مشيرا إلى أن من كانوا يضربون بها فى أيام عباس الأول . قد اتخذوا منها شعاراً لهم على أيام عباس الثانى .

ثم ينزل إلى العامية فى هجائه للشيخ عبد الكريم سلمان ــ وكان نظره قد ضعف ــ الذى ارتبط بحزب الأمة وجريدته . فيقول :

قالوا على «شيخ» الأحزاب
فى السياسية الجديده
داير على كل الأبواب
ساعى «بحس» بجريده[١١]

وهكذا تسعفه ألفاظه حيث ينتقى من وفرة وافرة . وتتسق مع موضوع شعره ارتفاعا وانخفاضا فى ذوق رفيع يستهدى بالقيم الكلاسيكية الأصيلة . وهو فى ارتفاعه قد يصل باللفظة إلى حد من التألق لم تبلغه فى تاريخ اللغة الطويل بما تحمله من تداعيات . يستغل فيها ظلال الإيحاءات المتعددة للفظة الواحدة . ولنأخذ مثالا على ذلك لفظة «العين» وإيحاءاتها وظلالها فى أندلسيته المشهورتين : ففى

« النونية » صورة موسعة يبنيها على زوايا متعددة من إيحاءات الكلمة وظلالها :

١ ـ « الدمع » ينظم مراثى عظماء العرب فى الأندلس

٢ ـ « عيون القوافى » ـ بمعنى غررها ـ تكاد تحرك ثراهم طربا للشاعر الغريب وشعره المعجب .

٣ ـ مصر المحبة « تغضى » على ما أصابه وإن كانت « عينا » من الجنة تفيض بالكافور .

٤ ـ والشوق إليها يحركه البر فيكون المطر « دموعا » تجيب دموع الشاعر وهكذا تتراوح الصورة فى استغراقات طويلة ولكنها ترسو دائما عند « العين الباصرة » وهى عين دامعة مشوقة إلى مصر :

نسل لراهم لثاء كلما نثرت — دموعنا نظمت منها مراثينا
كادت عيون قوافينا تحركه — وكدن يوقظن فى الترب السلاطينا
لكن مصر وإن أغضت على مقة — عين من الخلد بالكافور تسقينا
كأم موسى على اسم الله تكفلنا — وباسمه ذهبت فى اليم تلقينا
ياسارى البرق يرمى عن جوانحنا — بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا
لما ترقرق فى دمع السماء دما — هاج البكا فخضبنا الأرض باكينا

وهو فى « السينية » يعتمد فى تداعياته على تراكب طبقات الإيحاءات . وليس على تعدد الزوايا كما فعل فى النونية . ففى أبياته الثلاثة :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه — نازعتنى إليه فى الخلد نفسى
وهفا بالفؤاد فى سلسبيل — ظمأ (للسواد من عين شمس)
شهد الله لم يغب عن جفونى — شخصه ساعة ولم يخل حسى[٧٦]

نجد أن تعبير (السواد من عين شمس) هو الذى يكون الأساس المحورى للصورة ، وأن ماحوله من ألفاظ تشكل روافد فرعية تساعد حركة التداعيات فى تكوين الطبقات المختلفة ، التى تتراكب بهذا النسق :

« يهفو الفؤاد فى سلسبيل الجنة إلى سواد عين شمس » :

(أ) الأسودان : التمر والماء .
(ب) السواد : الأرض الزارعة ، كسواد العراق وسواد الريف .
(ج) سواد العين عدستها التى تبصر بها .
(د) سواد عين شمس : هى المطرية ومنزله فيها .
(هـ) السواد : الشخص البعيد لاتبين ملامحه
(و) السواد : اللون المحتشم لملابس النسوة المحترمات فى ذلك العهد .

لقد ترك الشاعر أمه فى منزله بالمطرية ـ ريف عين شمس ـ وهى سيدة تركية وقور ، ترتدى السواد كعادة نساء العلية ، وأمه هى العين التى كان يرى العالم بها ، ومذ غادرها خلت جفونه من العين التى تبصر ، فهى محض جفون فقط . فأمه « سواد » منزله . ومنزله فى المطرية « سواد عين شمس » . وكل ذلك هو سواد عين الشاعر التى خلفها فى مصر . ورحل عنها بجفون خالية من الباصرة فعين لا ترى مصر هى عين عمياء . ومع هذه الطبقات تمتلىء الصورة بهذا السواد الكثيف ؛ ولكن : أى لون يراه المغترب سوى هذا السواد ؟

هكذا يرتفع شوقى بإبداعه الفنى فى إطار الكلاسيكية . التى كانت المنهج المناسب له : إمكانات فنية . ورؤية موضوعية تحكم موقعه من مجتمعه .

١٠

ومنذ ارتفع نجم شوقى فى سماء الحياة الأدبية المصرية . ولفت إليه الأنظار كان من الطبعى أن يتجه إليه النقاد بأسلحتهم . **ويمكننا أن نسلك نقاد شوقى فى تيارين أساسيين : أولها التيار اللغوى التقليدى . والثانى التيار الموضوعى المحدث . أو تيار المجددين .**

بدأ التيار التقليدى **بالمويلحى واليازجى وداود عمون** حول مطلع القرن ، فأثار حول شوقى قضية ذات وجهين : التجديد وجزالة الألفاظ . ثم تحولت فيا بعد إلى جزالة الألفاظ والموازنة بين شوقى وحافظ على يد الشيخ عبد العزيز البشرى الذى حمل لواء هذا التيار بعد فرسانه الأول .

لقد جاء شوقى بألفاظه الناعمة الرقيقة التى تعيش عصرها ومجتمعها المرفه الخاص . بعد ضجيج ألفاظ البارودى التى تنتمى إلى عصر الفحول من عباسيين وأمويين وجاهليين .

وطبعى أن العصر الذى تدوى فى أسماعه ألفاظ البارودى لن يرى فى قصيدة شوقى :

خدعوها بقولهم حسناء — والغوانى يغرهن الثناء

سوى همس قد فقد الجزالة وقوة الأسر . وأين يقع هذا من جلجلة البارودى فى :

ردى التحية يامهاة الأجرع — وصلى بحبلك حبل من لم يقطع
هل من طبيب لداء الحزن أو راق — يشفى عليلا أخا حزن وإيراق
هنيئا لربنا ماتضم الجوانح — وإن طوحت بى ـ فى هواها ـ الطوائح
طن الظنون فبات غير موسد — حيران يكلأ مستنير الفرقد

ودعك من حماسياته

وبحر من الهيجاء خضت عبابه — ولاعاصم إلا الصفيح المشطب !
توسطته والخيل بالخيل تلتقى — وبيض الظبا فى الهام تبدو وتغرب[٧٨]

ووصفياته :

وذى نعرات يقطع الأرض ساريا — على غير ساق . وهو بالأرض أعرف
له فوق أعناق الرياح مسالب — مجيرة : منها قصير ومسدف
إذا سار عن أرض غدت وهى جنة — وإن حل أخرى غشها منه زخرف

يكون حياة للنفوس .. وربما
ضمت منه نار أو سطا منه مرهف
يسير على متن الهواء وربما
يخض سجلاً في البحار فيخرف
فلأيا بلأى ما تولت خدداه
مزمجرة هوجاء بالقاع تعصف[٧٩]

أخذ هؤلاء النقاد على شوقي أنه مجدد[٨٠] . وأن تجديده يقضي على روح الجزالة في الشعر العربي .. وألقى في روع شوقي أنه مجدد أيضا . بمسرحه . وبشعره الغنائي . وذكر في مقدمته للشوقيات أنه لاينبغي له أن يهجم بالتجديد فجاءة . ودون روية وتأن[٨١] . حتى تبدد هذا الوهم بعد حين.

وثارت قضية الجزالة مرة أخرى في موازنة الشيخ البشرى بين شوقي[٨٢] وحافظ . وكان حافظ يرى أنه وريث البارودي — رب السيف والقلم —[٨٣] في صفتيه جميعا . ورأى غيره فيه ذلك . فوازنوا بين ألفاظه الطنانة . وألفاظ شوقي . وسموا ذلك جزالة وادعوا أن حافظا يتفوق على شوقي بها .

وجاء التيار الثاني . المجددون . فبدأوا في نشر مفهومهم للشعر الحديث دون أن يصطدموا بشوقي بادىء ذي بدء . ففي عام ١٩٠٩[٨٤] أخرج **عبد الرحمن شكرى** الجزء الأول من ديوانه . وقدم له بمقدمة يتضح منها هذا الاتجاه الجديد . وفي عام ١٩١٣ قدم **العقاد** الجزء الثاني من ديوان شكرى . وضح فيها الأساس النقدي الجديد لدور الشعر . كما يراه رواد هذا التيار . فهو تعبير عن النفس . وعن حياة الأمة المادية والاجتماعية . إلا أن هؤلاء الرواد المجددين لم يلبثوا أن أنشبوا أظافرهم في شوقي على أثر ثورة الشعب عام ١٩١٩ . فأصدروا في يناير وفبراير الجزءين اللذين صدرا من كتاب «**الديوان**» ثم أعادوا طبعها بعد شهرين فقط لنفادهما . وفيه يقدمون وجهة نظر متكاملة حول شعر شوقي بشكل خاص . والشعر التقليدي بشكل عام . ثم يقدمون رؤيتهم لما يجب أن يكون عليه الشعر الحقيق . وقد أثاروا حول شوقي قضايا نقدية منهجية تمس روح الشعر . ودوره الاجتماعي .

لقد عابوا على أحمد شوقي : انعدام الشخصية . وانعدام الوحدة العضوية . والولوع بالأعراض دون الجوهر والانحصار في التقليد الجامد . ولقد عنفوا بشوقي ماشاء لهم شبابهم وماشاء لهم تغير وجه الحياة بعد ثورة الشعب المستمرة . وقد استخذى لهم شوقي بقدر ما استخذت الطبقة التي عاش يبررها صوته أمام الطبقات الثائرة . وهم في هجومهم عليه يقدمون نظرتهم الجديدة لما يجب أن يكون عليه الشعر[٨٥] :

«اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء . لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها . وليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء . ماذا يشبه . وإنما مزيته أن يقول لك ماهو . ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به . وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع . وإنما همهم أن وتعاطفوا . ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه» .

وفي هذا يختلف المنهج الجديد عن القديم كما يقول العقاد «**على نوع الشعر وجوهره . ثم على أدائه وطبقته**»[٨٦] . على أن العقاد بعد أن هدأت فورة الحماس الشبابية تلك . وتراخت المدة . على ثورة الشعب . وعادت الأمور إلى اتئادها . يعود إلى الاعتراف لشوقي ببعض ماكان ينكره عليه . دون أن يتنكر لمبادئه العامة . ولمفهوم الشعر لديه . فيقول في كتابة «**شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي**»[٨٧] :

«في أحمد شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا . وهبط شعر الشخصية إلى حيث لاتتبين لمحة من الملامح ولاقسمة من القسمات ...»

«ومراس الشعر أربعين سنة خليق أن يبلغ بصاحبه الذروة العليا من صنعة لاتقيده بشيء غير التوقيع والتنسيق ..»

«فالإنصاف أعدل الإنصاف في أمر شوقي أنه في طبيعته واحد من أبناء بيئته . يعيش كما يعيشون . وينظر إلى الدنيا كما ينظرون . وأنه حين يمتاز فإنما يكون ذلك من عمل الصناعة أو العمل الذي ينال بالتدريب والرياضة»

ولقد أصاب العقاد كبد الحقيقة فيما قال .

إن القضايا التي أثارها النقاد التقليديون والمجددون يمكن أن تكون صحيحة في بعض وجوهها . إلا أنها تشكل أعراض الأزمة التي أوصل أحمد شوقي قصيدة الشعر التقليدية إليها . **أما صلب الأزمة وجوهرها فهو أن شوقيا وإن وضع التراث القديم نصب عينيه وجعله مثله الأعلى . إلا أنه كان يفعل ذلك بروح الشاعر الكلاسيكي وقيمه . وهي روح لا تتسق والشعر العربي الغنائي الذاتي بطبيعته .**

فقضية جزالة الألفاظ . وماتوهمه التقليديون من تجديد أحمد شوقي فيها . يحكمها مبدأ «الاعتدال والوضوح»[٨٨] نتيجة لكون الأدب الكلاسيكي أدبا يصدر عن العقل ويحكم المنطق . ومصدر وهم التجديد هنا هو غرابة ماطلع به شوقي على آذان يسيطر عليها البارودي . بألفاظه المجلجلة . وشوقي لم يكن مجددا ، وإنما كان يمارس التقليد بمنهج فني غريب عن الروح السائدة في القصيد العربي فحسبوه مجددا . في الوقت الذي كان يضع التراث القديم موضع الاستيحاء ويستمد منه جمالياته الأساسية في الصياغة . وكان هذا فارقا أساسيا بينه وبين سائر المقلدين الآخرين لأن تقليديته كانت محكومة بضوابط منهجية لاتحكم تقليدية غيره . وهذا مافات من وازنوا بينه وبين حافظ إبراهيم أو غيره من أعلام التيار التقليدي .

صحيح أن هناك فوارق أساسية أخرى كالانتماء الاجتماعي والتعليم وغير ذلك . مما يعيد قضية الموازنة بين ابن الرومي وابن المعتز والتي حكم فيها ابن الرومي حكمه الصحيح المشهور . وهو أن ابن المعتز إنما يصف ماعون بيته حين يصف القمر بأنه زورق من فضة

تثقله حمولة من عنبر . إلا أن الموازنة بين شوقى وغيره من الشعراء التقليديين تحمل بعدا آخر جديدا . وهو أنه شاعر بلاط إقطاعى . يعى وضعه فى هامش طبقته ويعبر عن قيمتها بالمنهج الصحيح الذى يحمل رؤيتها الاجتماعية والفنية وهو المنهج الكلاسيكى . بينما يتبنى الشعراء الآخرون التعبير التراثى دون وعى بتخلفه – فى مواصفاته القديمة – عن التعبير الصحيح . لا عن انتمائهم الاجتماعى فحسب . بل عن الروح الجديدة للعصر الحديث الذى يختلف فيه البناء الاجتماعى اختلافا جذريا عن بناء المجتمع الذى قيلت فيه القصيدة التقليدية . وعاشت تعبر عن روحه .

لقد طوّع أحمد شوقى القصيدة التقليدية لتعبر عن انتماء اجتماعى محدد . تطويعا تقبله القيم الكلاسيكية . وإن أبته روح القصيدة التراثية . بينما مضى الشعراء الآخرون يضربون على الوتر القديم الذى يرضى قلة من النقاد ذوى الثقافة التقليدية . ولكنه لم يعد صالحا للأذن التى تسمعهم من الذين يتطلعون إلى فن جديد يعبر عنهم . وبتعبير آخر . كان شوقى يعى دوره . ويتوجه إلى جمهوره المحدد . فيرضى ذلك الجمهور . بينما كان الشعراء الآخرون فى واد وجماهيرهم بمطالبها فى واد آخر . فظلوا بلا جماهير . وظلت جماهيرهم بلا شعراء. وهذا الوعى الاجتماعى من الفوارق الأساسية بين شوقى وغيره من الشعراء . وهو الذى جعله يتبنى منهجا فنيا صالحا لانتمائه الاجتماعى . بينما مضى الآخرون دون أن يتبينوا مناهج فنية تعبر عن جماهيرهم . فانفصلوا عنها . وأدرك هذا الواقع النقاد المجددون الشبان . وهذا ماجعل هذه الجماهير تتخاطف كتابهم النقدى فور طبعه . كما يروى العقاد فى الديوان[89] .

أما النقاد المجددون فقد كانوا يعيشون انتماء اجتماعيا صحيحا . فكانت دعوتهم للتجديد إرهاصاً من إرهاصات التغيير الذى أعلنته ثورة ١٩١٩ . ثم كان صدامهم لشوقى تعبيرا فنيا عن الصدام الاجتماعى الذى أنجزته الثورة بالفعل .

كانوا ينتمون إلى القوى الاجتماعية التى تعادى من ينطق باسمهم شوقى . وكانت هذه القوى فى مرحلة التحضير للثورة . فى الفترة التى ظهر فيها ديوان شكرى بجزأيه اللذين تحمل مقدمتاهما : الدعوة إلى مفهوم جديد للشعر . وأداء جديد بالشعر تعبيرا عن هذه القوى المستكنة

وعندما انفجرت الثورة . تفجر الصراع بين أبنائها الساعين إلى تعبير جديد عن حياة جديدة . وبين شوقى المدافع عن القديم فى الحياة . وفى الفن . كانت هذه الثورة فى بعض مبادئها امتدادا للثورة العرابية . بل كان قائدها نفسه هو أحد «بقايا» العرابيين . سعد زغلول الذى طالما هجاه شوقى . وكان المجددون الشبان . يستظلون بظله . فكان أباهم الروحى وزعيمهم . فكانوا ينتمون إذن إلى معسكر الفقراء من أبناء الطبقة المتوسطة . والقوى الشعبية الأخرى .

وإذا كانت الثورة الديموقراطية فى فرنسا قد قدم لها مفكروها الرومانسيون وعاشوا انتصارها ، فإن العقاد ورفيقيه قد أرهصوا بالثورة المصرية منذ ١٩٠٩ ، ثم عاشوا انتصارها بعد ١٩١٩ . لذلك فإن من الطبيعى أن تلتقى دعوتهم للأدب الجديد مع كثير من المبادىء الرومانسية[90] الأوروبية وبخاصة فيما نادوا به من صدق التجربة . وإبراز الشخصية والوحدة العضوية . ونبذ الأغراض التقليدية .

لقد عابوا على شوقى ماعابته الرومانسية على الكلاسيكية مثل امّحاء الشخصية . والصنعة . ولكنهم أثاروا قضايا أخرى لم تكن نتيجة اتجاه شوقى الكلاسيكى . وإنما هى ميراث من مواريث الشعر العربى منذ نشأته المبكرة مثل الافتقار إلى الوحدة العضوية والأغراض التقليدية .

أما قضية انعدام الشخصية فهى من تطويعات شوقى التى تأباها طبيعة الشعر العربى ذاته . ولكنها من الآثار الكلاسيكية الضارة التى اجتلبها شوقى . أو قل اجتلبها الانتماء الاجتماعى لشوقى . فتحت ظل سلطان المجتمع الأرستقراطى وقيمة الإقطاعية تمحى[91] ذاتية الحاشية والأتباع .

وإذا كانت الكلاسيكية الأوربية لم تعان أزمة من ذلك لأنها أهملت الشعر الغنائى . واهتمت بالشعر المسرحى . فإن تعبير الفن العربى ينحصر فى القصيدة الغنائية التى هى فى المقام الأول ذاتية بطبيعتها .

وهكذا تصدع الركن الأساسى فى القصيدة التقليدية لدى شوقى . وكان هذا أخطر ماوجه إليه من انتقاد . لقد كانت دعوة العقاد هنا صحيحة تماماً ، من حيث نظرها إلى طبيعة الشعر العربى الغنائية . ومن حيث اتساقها أيضا مع منهجه الرومانسى الذى يعبر تعبيرا طبيعيا عن انتمائه الاجتماعى والسياسى لقوى الثورة الشعبية .

وكذلك كانت قضية الصنعة،عابها العقاد على شوقى . متبنيا الموقف النقدى القديم الذى يعلى من شأن الطبع . ويسقط الصنعة . إلا أن منهج شوقى الكلاسيكى لايعتبرها عيبا . فالعناية بالصياغة وتجويد الأسلوب من القيم المرعية فى الكلاسيكية[92]

وفى واقع الأمر لم تبلغ الصنعة أن تكون عيبا فى شعر شوقى . بل لعلها كانت بديلا عن العيب الأساسى . وهو انعدام الشخصية . ويكفى أن توازن قصيدته فى نجاة سعد زغلول وهو يكرهه :

نجا وتمايل ربانها ودق البشائر ركبانها

وفيها يقول :

وفى الأرض شر مقاديره لطيف السماء ورحمانها
ونجّى الكنانة من فتنة تهددت النيل نيرانها
فيا سعد جرحك ساء الرجال فلا جرحت فيك أوطانها
وَقَتْكَ العناية بالراحتين وطوّق جيدَك إحسانها
وربعت كما ربعت الأرض فيك نواحي السماء وأعنانها[93]

بما قاله حافظ فى المناسبة ذاتها وهو يحب سعدا :

الشعب يدعو الله يازغلول أن يستقل على يديك النيل
إن الذى اندس الأثيم لقتله قد كان يحرسه لنا جبريل
أيموت سعد قبل أن نحيابه؟ خطب على أبناء مصر جليل!
النسر يطمع أن يصيد بأرضنا سنريه كيف يصيده زغلول

لنرى كيف يمكن أن تتفوق الصنعة الدقيقة على الطبع الذى يفتقر إلى الكثير من أدوات الفن ووسائله .

• • •

أما ما وجه لأحمد شوقى من طعن لافتقاد شعره الوحدة العضوية . وأما دعوة الوحدة العضوية ذاتها ـ وهى دعوة رومانسية أوروبية فى أساسها ـ فهى أشبه فى خروجها على روح الشعر العربى وطبيعته . بما أتاه شوقى من تطويع الشعر العربى الغنائى لمبادىء الفنية الكلاسيكية التى وضعت أساساً للشعر المسرحى .

والدليل على ذلك أن أصحاب الديوان أنفسهم . ومن قبلهم خليل مطران . لم يستطيعوا النجاح فى تطبيقها على شعرهم ذاته إلا فى حدود القصيدة القصصية غالباً . وهو استثناء يؤكد القاعدة فالشعر العربى منذ أصل نشأته يتأبى على هذا القيد . فهو شعر له مواصفاته الخاصة . ومن أهمها أن وسيلة تلقيه : الإنشاد للسماع . لا الكتابة للقراءة . والوحدة العضوية فى حال مثل هذه سوف تكون عبئا على السامع . قبل أن تكون عبئا على الشاعر.ولقد تنبه إلى ذلك نقادنا القدماء فعابوا اتصال بيتين فى المعنى والصياغة . فما بالنا بقصيدة كاملة .

وكذلك الحال بالنسبة للأغراض التقليدية . فهى عيب لايوجه إلى شوقى خاصة . وإنما هو شائع فى الشعر التقليدى كله . لم ينج منه حتى أصحاب الديوان أنفسهم .

لقد وصل الشعر التقليدى مع شوقى إلى قمة التطور التى يستطيع بلوغها . وكانت عبقرية شوقى خير ختام لهذا الشكل التراثى . الذى تخطاه العصر بتطور أنساقه الاجتماعية . وتسارع إيقاع الأحداث فيه .

وإذا كنا نقول مع شوقى ضيف[٩٥] إن شوقيا قد أوصد باب القصيدة التقليدية بكلتا يديه . فقد كان من الخير أن يظل الباب موصدا على هذه النهاية الباهرة . بدلا مما تطالعنا به الصحف السيارة فى أيامنا هذه من نماذج رديئة ؛ فعصرنا له أشكاله الفنية التى لايصلح غيرها للتعبير الفنى عن قضاياه .

الهوامش :

(١) لطيفة محمد سالم :
«القوى الاجتماعية فى الثورة العرابية» . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨١ . ص . ص١١٧ ـ ١٢١
ومن هذه القوانين ما صدر فى الأعوام : ١٨٣٧ . ١٨٤٢ . ١٨٤٧ . ١٨٥٤ . ١٨٥٥ . ١٨٥٨ . وهى تنظم ملكية الأراضى وحقوق التصرف فيها بالبيع أو الهبة أو التنازل أو الميراث .

(٢) عبد العظيم رمضان :
«صراع الطبقات فى مصر : من ١٨٣٧ إلى ١٩٥٢» المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ط١ : ١٩٧٨ . ص . ١٩ . ص : ٨٥ . ٩٥ .

(٣) ديفيد س . لاندز . ترجمة عبد العظيم أنيس :
«بنوك وباشوات» . دار المعارف . القاهرة ١٩٦٦ . ص . ص : ٧١ ـ ٧٤
وراجع كذلك :
عبد العظيم رمضان . السابق ص . ص : ٦١ ـ ٦٢ .

(٤) لطيفة سالم . السابق ص . ص : ١٢٤ ـ ١٢٦ .

(٥) محمد فريد :
«مذكراتى بعد الهجرة» . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٧٨ . ص : ١٤٠ وقد اطلع محمد فريد بنفسه على خطابين من رجال السلطان إلى عرابى بهذا المعنى .

(٦) لطيفة سالم . ص . ص : ٢٥٠ ـ ٢٥٤ . ٤٥٠ .

(٧) عبد العظيم رمضان . ص . ص :٢١ ـ ٢٢ .

(٨) يروى محمد فريد ـ فى المصدر السابق ص . ص : ١٥٦ ـ ١٥٧ ـ أن أحمد لطفى السيد باشا قد صرح له أكثر من مرة أنه يؤمن بضرورة بقاء الاحتلال . والانفصال عن تركيا .

(٩) نفسه ص :١١٩ .

(١٠) شوقى ضيف : «شوقى شاعر العصر الحديث» دار المعارف ط٢ ص . ص : ١٠ ـ ١١ . و : أحمد محفوظ : «حياة شوقى» . مطبعة مصر . ص . ص : ٥ ـ ٧ .
راجع أيضا : مقدمة شوقى للشوقيات . وقد أعيد نشرها فى عدد مجلة الهلال . نوفمبر ١٩٦٨ . وهو خاص عن شوقى .

(١١) فؤاد كرم : «النظارات والوزارات المصرية» ط . دار الكتب ج١ ص : ٥ . ٧٥ .

(١٢) محمد تيمور : «المؤلفات الكاملة» . الهيئة العامة للتأليف والنشر . ٩٧١ حـ١ ص : ١٨٧ .

(١٣) فؤاد كرم : السابق . ص : ٨ . ٩١ .

(١٤) طاهر الطناحى : «بناة النهضة العربية» . كتاب الهلال مارس ١٩٥٧ . وهو مختارات من كتاب جورجى زيدان : «مشاهير الشرق» ومعنى العبارة حسب تفسير أحمد عرابى : «أيها الفلاحون العاملون بالمقاطف» ص : ٣٦ .

(١٥) عز الدين إسماعيل : «الأدب وفنونه» دار الفكر العربى . القاهرة ط٤ ١٩٦٨ ص : ٥١ .

(١٦) عدد الهلال الخاص عن شوقى . ص : ٢٦ . ومقدمة شوقى المنشورة فيه ص . ص : ١٦ ـ ١٨ .

(١٧) محمد صبرى السربونى : «الشوقيات المجهولة» . دار المسيرة . بيروت ١٩٧٩ . ص : ١٠ . وأحمد محفوظ السابق ص : ١٣ . د . شوقى ضيف : السابق ص : ١٤

(١٨) السابق ص : ٨٧ .

(١٩) زوجة الخديوى من ابنة حسين باشا شاهين . وهو رجل ثرى ثراء ضخما . على حد قول أحمد محفوظ فى كتابه حياة شوقى ص : ١٦ . ٣٢ .

(٢٠) أحمد محفوظ : السابق ص : ٧٤ .
وراجع : مصطفى كامل : «أوراق مصطفى كامل : المراسلات» الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ . ص : ٦٢ . وكان الاسم الرمزى للخديو فى المراسلات المتبادلة بين محمد فريد ومصطفى كامل هو «الشيخ» . راجع الخطابين ٥ . ٧ ص : ١٠٩ . ١١١ .
ويعترف فريد أنه كانت هناك مراسلات سرية بين مصطفى والخديو . لم يعلم هو نفسه بها . وقد استطاع شوقى الحصول عليها لمصلحة الخديو بعد وفاة مصطفى . عن طريق شقيقه على فهمى كامل . ولم يطلع فريد عليها . راجع مذكراته ص : ٦٦ .

(٢١) كتابه السابق ص : ١٧ . راجع أيضا طه حسين : حافظ وشوقى . الخانجى ١٩٦٦ ص .ص : ٢١٤ . ٢١٥

(٢٢) صبرى السربونى : السابق ١ / ٢٥٥ . ونشرتها اللواء فى ٢٩ / ٩ / ١٩٠١ .

(٢٣) نفسه ص : ٢٥٧ . وما بعدها .

(٢٤) نفسه ٢٦٢ .

(٢٥) نفسه ٢٦٧ .
ودى ويت قائد من البوير استخدم الثيران فى كسر حصار ضربه الأعداء حوله .

(٢٦) نفسه ٢٥١ .

(٢٧) نفسه . الموضع نفسه . وهى فى عدد الهلال ص : ٣٣ بزيادة أبيات .

(٢٨) أحمد شوقى : الشوقيات . المطبعة التجارية . القاهرة ١٩٧٠ ط٦ / ٢١٠ .

(٢٩) السربونى ١٧٥ .

(٣٠) الشوقيات ١ / ١٥٣ .

(٣١) السربونى ٢ / ٢٠١ وتاريخها ٧ / ٦ / ١٩٢٦ .

(٣٢) تشغل من الشوقيات المجهولة حيزا كبيرا . من ٥٥ إلى ٩٧ . وتواريخها متقاربة . مابين مارس ١٩٠٧ . ومايو ١٩٠٨ .

(٣٣) السربونى ١ / ٥١ . ونشرا فى صحيفة «الإقدام» بتاريخ ٢٢ / ٦ / ١٩٠٨ .

وارتباط حافظ بالأستاذ الإمام معروف ومشهور . كذلك عداوة الإمام للخديو معروفة .

(٣٤) نشرت في صحيفة «المعاهدة» بتاريخ ٧ /١١ / ١٨٩٧ واشترك فيها وضعها مصطفى لطفي المنفلوطي ، والسيد توفيق البكري ، وسجن المنفلوطي بسببها . راجع : السربوني ٢ ص : ١١٤ ـ ١١٥ .

(٣٥) محمد فريد : ٥٧ ، ٦٦ . وانظر رأيه في شوقي ص : ١٣٧ .

(٣٦) السربوني ص . ص : ٩٨ ـ ٩٩ والخطاب لأحمد زكي باشا .

(٣٧) نفسه ١٠٣

(٣٨) ١ / ١٩٨ . ٢٠١ ـ ٢٠٢ .

(٣٩) الشوقيات . ص . ص : ١٧٣ ـ ١٧٤ .

(٤٠) محمد فريد ص . ص : ٥٥ ـ ٦٥ وكذلك مصطفى كامل ص . ص . ١٣٨ ـ ١٣٩ ، ٢٠٧ .

(٤١) الشوقيات ٣ ص . ص : ١٥٨ ـ ١٥٩ . وكان العلم المصري أحمر اللون آنذاك .

(٤٢) نفسه . الطبعة القديمة ٢ : ٢١٤ وما بعدها .

(٤٣) محمد فريد ص . ص : ١٦٥ ـ ٢٠٥ ، ٣١٣ . ومواضع أخر . وقد وصلت الحملة فعلا إلى سيناء . وحاولت اجتياز القناة ليلة ٢ ـ ٣ فبراير ١٩١٥ . ولكنها فشلت . وجهزوا حملة أخرى في إبريل ١٩١٦ ولكنها فشلت كذلك .

(٤٤) طه حسين : السابق ص . ٢٢ . ود . شوقي ضيف : ص . ص : ١٥٣ ـ ١٥٤ .

(٤٥) عن سياسة عباس حلمي العربية . راجع محمد فريد ص . ٣٠٨ . أما هجاء شوقي للشريف حسين . فراجع الشوقيات ١ : ١٠٥ . ولمدحه ٢ / ٨٥ . وفي رثائه ٣ : ١٥٠ وما بعدها .

(٤٦) أحمد محفوظ ص . ص : ٧٠ ـ ٧١ .

(٤٧) السربوني ٢ / ١٩٦ .

(٤٨) نفسه ٢ : ٢١٧

(٤٩) نفسه ص . ص : ٢٣٠ ـ ٢٣١ .

(٥٠) الشوقيات ٤ : ٧١ . وهي من شعر عام ١٩٣٠ .

(٥١) نفسه ٢ : ١٥٨ .

(٥٢) نفسه ٤ : ١٠ وما بعدها . وكتبها عام ١٩٣١ .

(٥٣) محمد غنيمي هلال .
ـ المدخل إلى النقد الأدبي . الأنجلو المصرية ط٢ ١٩٦٢ ص : ٧٢٤ . و
ـ الأدب المقارن . الأنجلو المصرية ط ٤ . ص : ٣٧٨ .

(٥٤) محمد مندور .
ـ الأدب ومذاهبه . دار نهضة مصر ص . ص : ٤٤ ـ ٥٥ . و
ـ في الأدب والنقد . دار نهضة مصر ص . ص : ١٢٠ ـ ١٢١ .
و : عز الدين إسماعيل : السابق ص . ص : ٥١ ـ ٥٢ .

(٥٥) محمد هلال . السابق ص : ٢٨ .

(٥٦) الشوقيات ٤ : ٢٠٦ ـ ٢٠٧ .

(٥٧) محمد هلال ص : ٣٣ .

(٥٨) الشوقيات ١ : ٢٠ ـ ٢١ .

(٥٩) نفسه ٤٢ ـ ٤٣ .

(٦٠) نفسه ٢٥٥ ـ ٢٥٦ .

(٦١) شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي . كتاب الهلال يناير ١٩٧٢ ص . ص : ١٤٥ ـ ١٤٧ .

(٦٢) الشوقيات ١ / ٣٩ .

(٦٣) نفسه ٩٩ . وما بعدها .

(٦٤) ٣ / ٤٢ .

(٦٥) ١ / ٢٠٨ . وما بعدها .

(٦٦) ٢٠١ .

(٦٧) ٢ / ١٥٤ .

(٦٨) ١ / ٥٣ ـ ٥٥

(٦٩) ١ / ١٦٦ .

(٧٠) ٤ / ٦٦ .

(٧١) ٢ : ٦٥ ـ ٦٦ .

(٧٢) ٢ : ١٠٤ ـ ١٠٨ .

(٧٣) ٤ / ١٥ . ٢٠٢ .

(٧٤) ٣ / ٦٢ . ٤٢ .

(٧٥) السربوني ٢ . ٦٣ . ٦٧ .

(٧٦) الشوقيات ٢ / ٤٦ .

(٧٧) ديوان البارودي . دار المعارف ١٩٧١ ج٢ ص : ٢٤٩ ، ٣٢٦ .

(٧٨) نفسه ١ / ١٥٦ . ١٩٦ . ٩١ .

(٧٩) نفسه ٢ : ٢٩٠ .

(٨٠) شوقي ضيف ٩٨

(٨١) المقدمة المنشورة في مجلة الهلال . و : السربوني ١ : ٢٠ ـ ٢١ .

(٨٢) أحمد محفوظ : ٩٨ . ١٥١ .

(٨٣) شعراء مصر وبيئاتهم ص : ١٣ . ٢٠ .

(٨٤) شوقي ضيف ١٠٢ . ١٠٣ .

(٨٥) العقاد : الديوان . دار الشعب . القاهرة ط٣ ص : ٢٠ .

(٨٦) نفسه ص : ١٢٩ .

(٨٧) شعراء مصر وبيئاتهم ص . ص : ١٢٠ ـ ١٢٦ . ١٣٤ .

(٨٨) محمد مندور : في الأدب والنقد ص : ١٢٠

(٨٩) ص : ١١٥ .

(٩٠) غنيمي هلال : الأدب المقارن ص . ص : ٣٨٠ ـ ٣٨٤ ، ٤١١ ـ ٤١٢ .

(٩١) نفسه : ٣٧٩ . و : مندور . في الأدب والنقد ١٢٣ .

(٩٢) مندور . نفسه ١٢٠ .

(٩٣) الشوقيات ١ / ٢٦٢ .

(٩٤) ديوان حافظ إبراهيم : دار العودة . بيروت ١ : ١١٠ . وراجع للمزيد من الموازنات بين حافظ وشوقي : طه حسين : السابق . مواضع متفرقة .

(٩٥) شوقي ضيف . ص : ٧ .

شعرية الشوقيات

رأى فى مقولة "البدائل" فى الخطاب النقدى العربى

حمادى صمود

الجمع بين «حافظ» و«شوق» فى مهرجان يحرك فى النفس الرغبة ويملؤها رهبة . فالجيل الذى أنا منه عليه للشاعرين دين ، وأى دين ! ومناسبة كهذه تدعوه لتأدية بعضه عجزا عن تأديته كله . فمن منا ، من الابتدائى يافعا إلى الجامعة شابا ، غابت عن مخيلته صورتا الرجلين : «حافظ» بطربوشه «المجيدى» (كما نسميه بتونس) مهتمّ الوجه فى أنفة واستعلاء ، أبيض الشارب ، مهلّع القميص شيئا ما كأنه زعيم نقابى ، و«شوق» مفكرا غارقا فى التفكير ، حاملا رأسه ، من ثقل ، بالوسطى والسبابة والإبهام (إن لم تخن الذاكرة) ، وكنت كثيرا ما أخلط بينه وبين الفيلسوف الفرنسى «هـ . برجسون» لغير سبب واضح .

والحق أن «حافظ» كان أقرب إلينا فى سنى التعليم الأولى ، فكتاب القراءة كان حافلا بقصائد من الشاعرين ، أستحضر منها لشوق بعض الأراجيزك : «العمال» التى يقول فى مطلعها :

أيها العمال أفنوا العمر كدًّا واكتسابا

و«الجدة» التى مطلعها :

لى جدةٌ ترأفُ بى أحنى علىَّ منْ أبى

كذلك قرأنا «اليمامة والصياد» ، ولم نحفل ، إذ ذاك ، إلا بقصيدة «الجدة» لأسباب واضحة .

أما لحافظ فأستحضر قصيدتين : «اللغة العربية تنعى حظها بين أهلها» ، و«فتاة اليابان» .

ولم نفقه من عرض القصيدتين شيئا كثيرا ، ولكن اللهجة الطاغية عليهما كانت تحركنا وتحرك معلمنا ، فكنا بين الدرس والدرس نردد كاللازمة بصوت مرتفع مقطّع على نحو ما :

هكذا «الميكادو» قد علمنا أن نرى الأوطان أما وأبا

أو

مالقومى ... بعوها فدهاها مادهاها

هذا مثار الرغبة فى الحديث عن الرجلين ، فأما الرهبة ... فمنذ تقدمت بنا السن وعلّمونا أن ننفذ إلى الشعر من مقاييس وقوانين وضوابط تميز جيده عن رديئه ، وتحل الشعراء فى مراتب حسب تقدمهم فيه أو تأخرهم عنه ، منذ أصبح الشعر ثقافة عرفنا أن حافظ وشوق أكبر شعراء العربية فى الثلث الأول من هذا القرن إطلاقا ، وعرفنا أن للشعر إمارة نصّبوا «شوق» أميراً عليها ، ولولا التمسك بـ «التوحيد» والخوف من المنازعة فى السلطان لأشركوا حافظ السلطة . كما عرفنا أن شعرهما إحياء للسنن وشد الحاضر إلى الماضى ،

انتقاء الانبتات والكفر ، فاستلها أبرز ما فى موروثنا الشعرى ، وصاغاه على قدر مشاغل الوقت ، فساهمنها مجمع قرون ومعرض فنون .

هذا بعض عذرى لـ «حافظ» إذ سكت عنه . فلقد شاءت نزوات البرامج أن أعاشر ، أيام كنا نعد مناظرة «التبريز» ، شعر «شوقى» بعض المعاشرة ، ثم عشت ، بعد ذلك ، مغامرة صديق «محمد الهادى الطرابلسى» عندما رحل فى الشوقيات ، سنوات عديدة ينتق خصائص أسلوب الرجل فى حياكتها .

كما أعتذر لـ «شوقى» فالحديث عنه مَدْخلى إلى بعض الخواطر فى مسألة «الشعرية» وإعادة النظر فى مقولة «النقض» التى ينبنى عليها الخطاب النقدى منذ ما يزيد عن ثلاثين سنة .

° ° °

لا جدال فى أن شوقى مساهمة من أهم المساهمات الشعرية العربية فى هذا القرن . ولا نبالغ إن قلنا إن حركات التجاوز التى نجمت تباشيرها فى حياة الرجل . وارتسمت معالمها خمس عشرة سنة بعد موته . واشتدت بداية من الستينيات . هذه الحركات لم تستطع ، فى مانقدر ، تحويل الذائقة العربية عن شعره . بل لعلها ساهمت أحيانا فى تثبيتها وتعزيزها .

والناظر فى الخطاب النقدى المنصب على الرجل وشعره يلاحظ تسليما واضحا بتفوقه الشعرى وقدرته العجيبة على صياغة القول صياغة تحقق الفعل الشعرى فى متقبلها ، ولا تخرج بعض قطاعات هذا الخطاب المتسمة بالعنف والتوتر عن هذا التسليم ، فلا تغيب عن العارف بتاريخ مصر السياسى فى الثلث الأول من هذا القرن الدوافع الحقيقية التى كانت تحرك العقاد ومن ورائه الديوان إلى النيل من شوقى بالنيل من شعره . وحتى إنْ تغافلنا عن هذه الخبايا وأقررنا بأن الصراع كان بين مفهومين للشعر ففيه دليل على سلطان «شوقى» وشعور الجماعة بأن تسرب طريقتهم فى قول الشعر مشروط بتكسير هذا «الصنم» أو زحزحته على الأقل .

كذلك لم يستطع النيِّرون من نقاد الجيل السابق ممن غَلّبَتْ على خطابهم النقدىّ نوازعهم الايديولوجية وانتماءاتهم السياسية غبن منزلة فى الشعر . وإن فضلوا عليه «**حافظ**» . وأخذوا عليه موالاته للقصر . وتأخره فى التعبير عن مهمات الأمور وملماتها .

وإقرارنا بمنزلته من اقتناعنا بأن النقد الأدبى بمختلف اتجاهاته تجاوز ، الآن ، بشكل حاسم ، المقولات النقدية التى راجت فى بعض الأوساط ، حيث كان الإبداع يُحاكم بسلوك مبدعه وعقيدته . لا بقوانين بنائه وصيرورته . **فالتعلق بالأهداف النبيلة والدفاع عن «طموحات الشعوب المقموعة» لا يولد بالضرورة فنا راقيا . كما أن الرغبة عن اعتناق هموم «الطبقات الكادحة» لا يمنع من النجاح الفنى . وليس من باب الصدفة أن يعود النقاد اليوم إلى بعض الآثار التى حوكمت بمقررات نقدية . علقت بها مضاعفات السياق التاريخى والسياسى . لإعادة تقييمها . بعد أن توفر لهم البعد الكافى .**

ولنا فى تاريخنا مثال صريح فى الدلالة على إمكانية المزاوجة بين الفن الراق والغاية «الخسيسة» . فمحاصرة «السجع» باعتباره طريقة فى إجراء اللغة علقت بها ، فى وقت ما ، وظائف لا يقرها الدين ، هذه المحاصرة تعنى من جملة ما تعنى الخوف من استمرار الشعائرية الوثنية عن طريق هذا الفن اللغوى .

وإنما استطردنا إلى هذا لنؤكد أن الإقرار بإمارة «شوقى» للشعر ، أو على الأصح لنوع من الشعر . لا يعنى تبنى مواقفه الفكرية والاجتماعية والسياسية ، وليس ضروريا أن نفهم منه أننا ننسجم تمام الانسجام مع خطه الشعرى . فإنْ أكدنا أن شوقى «شاعر كبير» فلابد أن نؤكد أيضا أنه شاعر لا ينبنى شعره على «رؤية» متكاملة . والرؤية عنصر مهم فى تعريف الشعر . ونحن نستعمل المفهوم وفى ذهننا كل الاحترازات المعرفية والمنهجية التى أحاطت به فى النقد الغربى فى السنوات القليلة الماضية ، وهى احترازات انتهت إلى نقض فعاليته فى تمييز الخطاب الأدبى عن الخطابات الأخرى . ونعنى بالرؤية ، أساسا ، علاقة المنشئ بموضوعه وبالعالم الذى ينحت معالمه بالمادة المتوفرة لديه ، وهى فى هذه الحالة اللغة . أى أن نستطيع ، من البنى اللغوية القائمة فى نصوصه أمثالا للموجودات ـ وضعا أو وهما ـ أن نترصد النواة العميقة التى ترتد إليها مختلف المنجزات النصية ، باعتبارها الوالدة التى احتضنتها ، أو البؤرة التى أشعّتْ بها . فالغاية الوقوف على المحل الهندسى للثقلين : «المورفولوجى» و «الأنطولوجى» . .

وكل أثر فنى أصيل يوفر لقارئه إمكانية القراءة الأفقية «الخطِّية» ، المؤسسة على علاقات التوزيع والمجاورة . وإمكانية القراءة العمودية تشقُّ الأثر شقاً رأسياً ، تتجاوز تشتته الظاهر وامتداده المساحى ، وترده بالحمل والتأويل والحفر إلى نقطة البدء . هَوَسا قاهرا أو شوقا تائها أو أملا لاهثا . فأنت إن كنت إزاء تجربة شعرية فذة استطعت متى تسلحت منهجيا أن تردها كلها أو جلها إلى صورة أو معنى أو رسم . فقصائد كقصائد «**بودلير**» «**القطط** . **والجيفة** ، **والنورس**» ، على مابينها من تباعد ظاهرى ، تنسجم ، فى نسيجها الباطن ، فى نطاق المقابلة الأم التى تستغرق كل ديوانه «**أزهار الشر**» وهى مقابلة «**اللازورد**» «**والهاوية**» . ومدخل هذه المقابلة ومعتمدها معنى «النور» فى ديوانه .

نستبعد أن يوفر شعر شوقى هذه الإمكانية لأسباب ، منها غزارة الكم وتفاوت الكيف وتنوع المجارى والأغراض ، بل والأجناس الأدبية . فليس بإمكان الباحث الفرد ، مهما كان المنهج فذا ، أن يحيط بما يزيد عن ستة عشر ألف بيت من الشعر على المنهج الذى أسلفنا .

واعتقادنا أننا حتى إن وفرنا ما يكفى من الجهد ، وأمنّا استقامة المنهج ، لم نقف على مرادنا . والسبب ، فى رأينا ، أن شوقى شاعر كبير ولكن على نحو ما ، أو حسب تصور للشعر ما .

فأين تكمن «شعرية الشوقيات» ؟

* * *

تحديد «الشعرية» ، متى خرجنا به عن المقررات النظرية العامة المحيطة بالخطاب الشعرى منزوعا عن الإنجازات الفردية ، أمر «عسير» فى ذاته ، يكاد لا يوجد فى عاداتنا النقدية . فلئن اهتم النقاد العرب ، منذ فترة مبكرة ، تحت ضغط العامل الدينى العقائدى ، بالأساس ، بتحديد «إنشائية» الكلام من وجهة عامة لا تختص «شعرية» الشعر ، من جهة ما هو طريقة مخصوصة فى إجراء المبانى على المعانى ، لئن اهتموا بكل ذلك فإنهم لم يولوا أسلوب الشاعر الفرد عناية كافية . والسبب ، على ما نرى ، أسباب من أهمها انبناء النقد عندنا ، فى مستوى الأصل المعرفى العميق ، على الوفاق لا على الخلاف .

فالمهم تقدير مدى انسجام التجربة الفردية مع الأصول المقررة لا مدى خروجها عنها وإثرائها لها ، فالشاعر ليس شاعرا من جهة ما يضيف وإنما هو شاعر من جهة ما يأخذ ويحتذى ، والمطلوب منه ليس الإبداع وتكسير طوق اللغة ، ودفعها إلى استكشاف متاهات الوهم والخيال ، وإنما النسج على منوال القدماء ، وإن شاء إبداعا وابتداعا فليولد مما وضعوا ، أمّا أن يضع وضعا على غير مثال فحظور .

ولا يهمنا فى هذا المقام أن نعدد النتائج السلبية التى رشحت عن هذا الفهم . ولكن يهمنا أن نلفت النظر إلى نتيجة كان لها بعيد الأثر فى تأخر خطابنا النقدى وبقائه معتمدا على الحدس والتخمين والتقريب : نعنى بذلك غياب الممارسة الأسلوبية للأثر التى تسمح بتحديد نصيبه الموروث ونصيب المبدع فى العمل الفردى متى اكتملت لدينا المعرفة الآنية والمعرفة الزمانية .

والمحاولات اللغوية القديمة كشروح الدواوين بقيت قاصرة ، رغم أهميتها كمساهمة نقدية وأهمية بعض النتائج التى توصلت إليها ، عن إدراك هذه الغاية ، لانعدام الوسيلة المنهجية ، ولانعدام إمكانية المقارنة بين التجارب السابقة لما يدرس والمتزامنة معه .

ولا ريب أن التجارب الشعرية الفذة إنما كانت كذلك بما أضافت لا بما أخذت ، ومن النقاد من كان حادّ الوعى بالمسألة ، ولقصور أداة البحث لم يحول انطباعه إلى اختبار وتجريب ، ومن تحدث منهم عن خصائص الشعر عند شاعر إنما جازف لامتناع القطع فى الحكم أو لتعذره .

والبحث اليوم ، شاعر بهذه الفجوة يحاول جاهداً سدها ، ولقد أخذت بعض مؤسسات التعليم العالى عندنا على عاتقها توجيه البحث هذه الوجهة ، ويلزمنا وقت طويل لنختبر من الداخل خصائص التجارب الرائدة فى الشعر العربى . وعلى كل فبحوزتنا اليوم بعض طلائع هذا البحث مما قد يسمح بدفع البحث عن «الشعرية» ، فى مستوى التجربة الفردية ، إلى الأمام . فلنا معرفة لا بأس بها بمؤسسات الخطاب الشعرى والبلاغى فى التراث النقدى القديم ، وأعمال **جابر عصفور عن «الصورة الفنية» و«مفهوم الشعر»** مساهمة متميزة فى الموضوع ، ولنا أيضا ، عن تجارب الشعر القديمة بعضها لاشك ، معلومات آنية مدققة ، نذكر منها مساهمة **جمال الدين بن الشيخ** فى تحديد «**الشعرية**» إلى القرن الثالث ، من خلال تجارب مهمة على رأسها تجربة «**التجديد**» فى القرن الثانى . وقد نشر البحث بالفرنسية سنة ١٩٧٥ .

ونشير ، فى الأخير ، إلى العمل المهم الذى أنجزه **محمد الهادى الطرابلسى** لمحاصرة «**خصائص الأسلوب فى الشوقيات**» محاصرة تعقبت هذه المدونة فى أدق جزئياتها ، مما يسمح لصاحبها بتركيز أحكامه النقدية على أساس التحليل والوصف . ومن مزايا هذا العمل أنه يقدم للباحث مادة جاهزة يمكن الانطلاق منها لتقدير مواصفات هذه التجربة أولا ، وربما خصائص اتجاه كامل فى كتابة الشعر ثانيا ، رغم صعوبة الربط بين الاهتمام الآنى ، وقد انحصر فيه هذا العمل ، والاهتمام الزمانى .واعتمادنا على هذا العمل ، فى محاولة تحديد بعض مظاهر «**الشعرية**» عند «**شوقى**» كبير ، وإن كنا ، ربما ، صغنا بعض المسائل صياغة مخالفة .

* * *

تستمد «الشوقيات» خصائصها ، بنسبة كبيرة ، من خصائص الشعر العربى . وطابع التقليد فيها واضح ، بل إن الشاعر اتخذ من الرجوع إلى السنن الأصيلة فى صناعة الشعر واستلهام بضع موروثنا منه مذهبا . ومن ثم بدا الشعر فى الديوان صناعة وثقافة وتحكما فى اللغة عجيبا ، ومعرفة بأسرار أجراسها ودقائق معجمها وأفانين عقدها وتأليفها . ومظاهر هذا التقليد كثيرة نكتفى منها بما يبدو أكثر دلالة على انسجام نهج الشاعر فى قول الشعر مع نهج القدماء . وتأتى الصورة فى طليعة هذه المظاهر .

يبدو من تحليل «خصائص الأسلوب فى الشوقيات» أن أبرز خصائص الصورة فيها هى :

(أ) تنتظم الصورة عند شوقى علاقتان : علاقة التشابه وعلاقة التجاور . وقد تولد عنهما التشبيه والاستعارة والكناية .

(ب) غلبة التشبيه وقد جاء مرسلا ، فى الغالب ، على الأصول المقررة فى ترتيب عناصره ، مع نزعة واضحة إلى استعمال «الكاف» أكثر من غيرها من الأدوات .

(ج) الاستعارة كانت تصريحية بنسبة كبيرة .

(د) ساهمت الكناية بنسبة كبيرة فى بناء الصور الشعرية فى «الشوقيات» .

(هـ) نحت شوقى الصورة ، إجمالا ، من نفس المادة التى نحت منها الشعر القديم ، الظبية والبقرة الوحشية للمرأة الجميلة المعشوقة ، النور للحقائق الروحانية والخصال والعلم والمعرفة ... الشمس للقوة والجاه .

(و) الغالب على تصوير «شوقى» تعويض المحسوس بالمحسوس ، ومن ثم كان تصوير المجرد بالمجرد محدودا جدا .

فما دلالة كل هذا ؟

نبدأ أولا برفع الالتباس عما قد يظن أنه مفارقة ، بسبب الجمع فى نفس التقاليد الشعرية بين التصريح والكتابة . فالوجهان ، متى نزلنا اللغة فى سياقها الاجتماعى ، متصلان . فنحن نعرف ، مثلا ، فى تقاليدنا البلاغية ، أن الكناية تمثل الجانب المقموع من اللغة ، وهى دليل الصراع بين الطبيعة والثقافة ، أى بين الدلالة كما يجب أن تكون بالاصطلاح وبين ما تقتضيه المواصفات الحافة باللغة ، ويتأكد بالبحث أن نشأة الكناية ، فى الخطاب البلاغى العربى ، اتصلت فى المنطق بالجنس ، أى بمجالا تسمح الأخلاق بالتصريح به ، ثم تطورت وتفرعت حتى أصبحت نهجا فى الأداء ، لا موجب لاستعماله إلا بلاغته . فتعايش التصريح والكناية ليس فقط سنة اتبعها القدماء ، وإنما هو مظهر قارٌّ فى الكلام البشرى عامة .

وغلبة التشبيه على الصورة وتأخر الاستعارة ، ثم بناء ما جاء منها على التصريح عميق الدلالة لا فقط على ارتباط «شوقى» بنهج القدماء فى قول الشعر ، وإنما على ارتباطه بشئ أهم ، هو علاقة مستعمل اللغة باللغة . فلئن كان التشبيه ظاهرة عامة فى التجارب «الكلاسيكية» فإن التمسك بالتصريح والاحتراز من الاستعارة ، والاكتفاء منها بما لا يعطل الفهم ، أمر شديد الاتصال بمؤسسات الخطاب الأدبى فى التراث العربى .

ولقد سبق أن بينا ، فى غير هذا المقام ، أن أحوال هذا الخطاب اكتملت تقريبا فى القرن الثالث ، وأنها اكتملت لأسباب متعددة ، حول مصطلح أساسى هو مصطلح «البيان» . وهذا يدل على أن العلاقة بين العربى واللغة علاقة تفهم وتعقل وإدراك المسمى من الاسم ، وهو ما يسمى فى الدراسات الشعرية اليوم «الوظيفة الإفهامية» ، وليتم هذا يجب أن تكون طاقة الإرجاع فى النص كبيرة ، بحيث لا يقوم حاجز بين اللغة وما تدل عليه . وعلى هذا بنوا تصورهم للخطاب الأدبى ، فهو خطاب يستمد شرعيته من قدرته على تحقيق التواصل كوظيفة قاعدية لا نقاش فيها ، ثم على الشاعر أن يعلق به بعد ذلك ما شاء من الأغراض . ومن معانى هذا التصور انصهار الوظيفة الإنشائية والوظيفة الإفهامية ، وعلى هذا قولهم إن أحسن الشعر ما كان كالكلام . فتصرف الشاعر فى اللغة مشروط بمراعاة صيرورته لدى مستهلكه ، ولذلك كانوا يحذرون الشعراء من الإغراب والإبعاد ، ومعلوم أن مفهومى «القرب» و «البعد» كانا من أهم المفاهيم النقدية فى باب الصورة ، ومعلوم أيضا أن محاصرة تجربة كتجربة أبى تمام سببها خوفهم من أن يدخل الخلل على النواميس التى تحدد علاقتهم باللغة .

ومهم جدا أن نقدر فى دراستنا للشعر مثل هذه الروابط لنعمق معرفتنا بأسباب التوتر أو الانسجام بين الخطاب المنجز والخطاب المقدر العميق . وسنعود إلى هذه المسألة بعد حين .

ومن مظاهر احتذاء «شوقى» حذو القديم التزامه الكامل ببحور الشعر العربى ومحافظته ، تقريبا ، على نسبة التواتر التى نعرفها للشعر القديم . فالبحر «الكامل» يستأثر بالثلث تقريبا . وقد قالت العلماء بالشعر «ومجال الشاعر فى الكامل أفسح منه فى غيره» . ولعل مظهر الخروج الوحيد ، فى مجال العروض ، متى قارنا نتائج **ابن الشيخ** بنتائج **الطرابلسى** هو ما أشار إليه الأخير من تفوق للرجز ، حتى احتل المرتبة الثانية ، فى حين أكد الأول أنه بحر بدأ يتقهقر بشكل حاسم فى القرن الثالث . ويذهب صاحب «خصائص الأسلوب» إلى أن التوسل «بالرجز» سمة أصالة وعتاقة . هو فضل أصالة على **الأصيليين** إذ رجع إلى سنة الرجاز كما اشتهرت فى القرن الأول . ونحن نحترز من هذا التخريج إذ كاد استعمال البحر يقتصر على مشغل تعليمى ، نشك فى قدرته على استفزاز طاقة الإبداع والخلق فى الشاعر .

وعلينا أن نلفت النظر هنا إلى أمر لا يلح عليه الدارسون بالقدر الكافى ، وهو أن القديم عند «شوقى» يشمل ما كان يسمى «القدماء والمحدثون» بمعنى أنه واقع خارج الصراع الذى دار بين الاتجاهين . يدل على ذلك اعتماده الكبير على البحور المجزوءة ، وهو من سمات حركات التجديد فى القرن الثانى ، وسيعمل الشعر الحديث على إحيائها ، كما تدل على ذلك معارضاته ؛ فلم يكن يحركه إلى كتابتها إلا الفن الخالص .

ويمكن أن نعد ارتياحه إلى التعابير الجاهزة والاقتباس مظهراً من مظاهر التقليد فى شعره ، شريطة أن ننبه إلى الإضافات الهامة التى أضافها النقاد فى ما يتعلق بهذا النوع من التعبير ، فقالوا بأن لها قيمة أسلوبية لا تنكر ، إذ تمثل قطعاً فى تناسق مستويات الكلام ، وتزامن القديم والحديث ، أو المألوف وغير المألوف ، يشد النظر إلى البناء فى ذاته ، وإذا ما تم ذلك قلنا بوجود الأثر الشعرى .

إلا أن تصرف «شوقى» فى هذه القوالب محتشم ، لا يدل على إرادة فى إعادة بنائها بما يلائم غرضه من خلقه الشعرى ، والوحيد الذى قد نجد له بعض الطرافة تزامن القالب جامدا ومشتقا فى نفس البيت ، وليس فى هذا بالضرورة قيمة فنية متميزة، وإنما هى نماذج تصلح لمن يروم دراسة المسافة التى تقطعها اللغة ، فى تحولها من المستوى العادى إلى المستوى الفنى . من هذا القبيل قوله :

مازلت تركب كل صعب فى الهوى   حتى ركبت إلى هواك حمامى

[ش ، ٣ / ١٣٨ ؟ ٩](١)

فركوب الصعب جامد ، وركوب الموت إلى الحبيبة لا ستحالة الوصل مشتق منه ، لكنه اشتقاق نصادفه فى بعض الشعر ، من جهة ، ثم إنه لا يتطلب قدرات خارقة من ناحية ثانية .

ومظاهر التقليد فى «الشوقيات» غير ما ذكرنا كثيرة ، أشارت إليها الدراسات ،وتبسط فى تحليلها «**الطرابلسى**» بأناة العلماء وصبرهم .

هذه لغة الشعر[٢] القديم طبعا ، فأين لغة الشاعر ؟ أيمكن أن يكون شأنه ما قال أحد دارسيه : «**ولقد اجتهدنا فى البحث عن بصمات شوقى فى الشوقيات فوقعنا فيها على بصمات عمالقة الشعر العربى القديم**»[٣].

• • •

ويبقى له ، مع ذلك على الناس والأذواق السلطان الذى نعرف . ولا نظن أن مرد سلطانه حظوة شعره بسنة (code) أخرى فى التعبير هى الموسيقى التى أخرج عليها الأستاذ «محمد عبد الوهاب» بعض شعره . نعم إن «**مضناك جفاه مرقده**» أشهر بكثير من مطولته «**همت الفلك واحتواها الماء**» ولكن السبب كامن فى ضوابط السلوك الثقافى فى المجتمع وقنواته لا فى ذات الكتابة .

إن أسئلة من هذا القبيل حملت الباحثين على التشكيك فى إمكانية الأسلوبية التطبيقية ، لأنهم رأوا أنها تنتهى دائما إلى مضايق لا قدرة للباحثين على الخروج منها . وإن هم قبلوها فبشرط أن تكون وصفا آنيا محدودا خالصا من كل عيار أو مقياس للقيمة ، أى أن تكون منهجا فى التحليل لا سلما للتقييم ، فالأسلوبية غير النقد وإن كانت تمت له بسبب .

وإذا كان الأدب يستعصى إلى هذا الحد على علم الأدب فلا اختيار للباحث إلا أن يزج بتجربة القراءة فيه فى تجربة الكتابة لدى الشاعر ، وأن يسترق السمع إلى منشأة اللذة علّه يقع بالمعايشة والتعاطف على ما قد تثبت المقارنة ، فى مابعد ، أنه من روح الكاتب وخالص عطائه .

وعقيدتنا أن من أبرز مولدات الشعر عند شوقى ، إن لم يكن أبرزها إطلاقا ، توظيفه ، بكيفية لعلها لم تستقم لغيره من شعراء جيله ، إمكانيات اللغة الصوتية إلى أبعد حد ، وقدرته على خلق إيقاع متميز متعدد الدلالات ، ثم إنه زاوج بين هذه الإمكانية وهندسة البيت فى الشعر العربى والتفعيلة ومختلف تقاليبها ، تركيبها المقطعى ، القافية ، العروض ... ليخلق من الإيقاع فعلا شعريا .

فقد عَمَد ، بشكل شبه مطرد ، إلى المجانسة بين الأصوات «المعزولة» فى نفس البيت ، سواء من جهة الصفات الأساسية أو الثانوية :

الفلك بعد العسر يسر أمرها واستقبلت ريح الأمور رخاء
وتأهبت بك تستعذ لزاخر تطأ العواصف فيه والأنواء
رجعت بساكبها إلى ربانها تلق الرجاء عليه والأعباء
فاشدد بأرباب النهى سكانها واجعل ملاك شرعها الأكفاء

[ش ، ٣ / ٩ ، ٣٦ ــ ٣٩]

لا تغيب ، حتى على القارىء العادى ، أهمية بعض الأصوات فى هذه الأبيات ، لا سيا حرف الراء من جهة انتشاره (لا يخلو منه بيت) وتجمّعه (٥ مرات فى البيت الأول ، ٤ مرات فى البيت الرابع) مما يخلق فى المتقبل الإحساس بأنه صوت المولّد لمفعول الشعر .

ومن الأبيات تنشأ بعض الموافقات بين مكوناتها وصفة من صفات هذا الحرف ، وهى صفة التكرير . والتكرير يعنى شيئين على الأقل : **التعاقب والرجوع** ، لأن اللسان يقع على المخرج أكثر من مرة ، ويؤدى هذا بدوره إلى معنى آخر ، هو معنى **الثقل والطول** . ولنا فى نسيج الأبيات ما يمكن تأويله بأحد المعنيين ، فعندنا فى التعاقب صريح الفعل «**رجع**» وفيه معنى العودة والإعادة وهو ضرب من التكرار ، والتعاقب أيضا فى مقابلة **العسر** ≠ **اليسر** فى صدر البيت الأول وفى تعاقب الجمع والمفرد،وإن كان على غير نظام محدد (**أمرها / أمور ، الرجاء / الأعباء سكانها / شراعها**) ثم لا نستبعد أن يكون البناء الثنائى الطاغى صورة لهذا التعاقب (**العسر ، اليسر ، العواصف ، الأنواء ، راكبها ، ربانها / الرجاء ، الأعباء أرباب النهى ، الأكفاء / سكانها ، شراعها**) .

أما الطول فبارز فى غلبة المقطع الطويل المنفتح على أماكن حساسة من بنية البيت : العروض والضرب . أما العروض فانتهت ثلاث مرات بصوت هاو ، ينقطع معه النفس (ها) بينما كان الضرب همزة مفتوحة معتمدة حركة طويلة منفتحة ، كما يظهر الثقل من بعض الكلمات ، إما من جهة صيغتها الصرفية أو من جهة معناها : زاخر العواصف ، الأنواء ، أعباء . فالاسترخاء الغالب على البيت (وقد جاءت فى ضرب البيت الأول كلمة من نفس الأصل) هو السبب ، فى تقديرنا ، فى ظاهرة أخرى أطرف ، وهى تحويل وجهة النص من المستعار له إلى المستعار ، بالإغراق فى وصفه إلى درجة ترقّ فيها العلاقة بين الطرفين ، وتتسع مساحة الصورة بشكل تنقلب فيه المراسم ، فيصبح المحمول موضوعا والمسند مسنداً إليه،فتكبر طاقة الإيحاء لأن البنية أصبحت مفتوحة على أكثر من قراءة . فمن استلاب الصورة الواصفة الصورة الموصوفة ينشأ الفعل الشعرى .

ولئن كنا فى الصوت المعزول نحترز من التأويل خوف إسقاط ما نرغب من النص على النص ، وحمله قسرا على ما يوافق مراسمنا فى التحليل ، والمسألة فى الدراسات اللسانية والشعرية محل جدل حاد ، فإن دلالة الظاهرة تصبح أوضح من المجانسات الصوتية التى تتم بين وحدات أكبر .

فمن الأساليب المتواترة فى «**الشوقيات**» الترديد . وهو بجرية فى مجار مختلفة ، ويعلق به وظائف متعددة . فكثيرا ما يجنح الشاعر إلى إعادة الكلمات أو المركبات (syntagme) بصورتها ، لكن بتبديل معناها أو علاقتها فيبرز على أديم النص نتوء ، قد يسيح مشكلا فضاء يحتضن الصورة ، وإذ ذاك يحصل من تناظر المقطعين فعل شعرى ثابت : ونأخذ على ذلك مثلا بيتا لم يفقد شحنته الشعرية رغم كثرة استعماله وهو قوله :



فى البيت عدة مظاهر مهمة أبرزها ترديد المركب الاسمى وإحلاله نفس الحيز من الصدر والعَجُز تقريبا ، مولدا تناظرا انسحب على كل بيت : تناظر بالمحل والمعنى بين طرفى الصدر (**تعطلت ≠ خاطبت**) **وهو بالمحل والوظيفة النحوية والضمير المتصل بين طرفى العجز** (**عينى / عيناك**) . وترديد المركب يفتح البيت على حركتين متقابلتين هما الانحباس (**تعطلت**) والانفتاح (**خاطبت**) . وهما القطبان اللذان تدور عليهما علاقة الإنسان باللغة ، فالمجاز مهرب وثغرة تفتح فى سلطة المواضعات والنواميس المتحكمة فى علاقة الأسماء بالمسميات . والفن هو بالأساس انتصار على مضايق اللغة ومضايقاتها وإضافتها بالوهم والتقول إلى ما لا تضاف إليه عادة حتى تنسرد علاقات وتفتح ممالك ينشئها الشاعر إنشاء . فاللغة قد تقف بالمستعمل العادى ولكنها لا تقف بالفنان؛لأنه عارف بخبايا مسالكها ومغمور مفاتيحها .

وبالرغم من أن **الصورة** فى البيت غير متطورة،**لم يسمح لها التركيب الإضافى بالإفلات من ربقة التشبيه،فإن تأثيرها عميق لأنها تستند إلى صورة التناظر الحافة** بالبيت .

والشاعر يستغل ظاهرة الترديد بنسبة هامة وينزلها من البيت منازل مختلفة . وقد تصل إلى درجة عالية من الكثافة . بحيث يتقلص الإيقاع فى البيت . ويتقوقع على أقل ما يمكن من الأصوات :

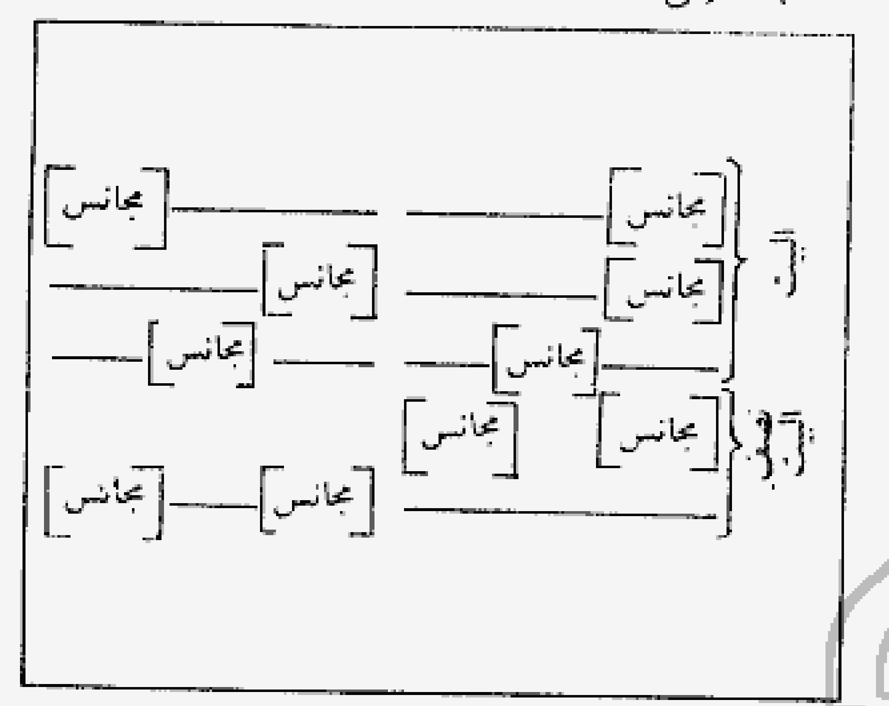
لحظها . رويدا رويدا كمْ إلى كمْ تكيد للروح كيدا

[ش . ٢ / ١١٨ . ١]

وفى البيت سلم للمجانسات : مجانسة بين الأصوات منفصلة، ومجانسة بين الكلمات ، ومجانسة بين الحركات والفواصل ... وهذا باب من أبواب الشعر الكبرى . فالشعر . وقد أدرك ذلك القدماء ونادى به المحدثون . نزوع إلى التوحد حتى تكون القصيدة كالصوت المفرد على حد قول الجاحظ ، والبيت عودٌ على بدء ورد الأعجاز على الصدور من توق الأصوات إلى الاندماج والتلاحم . ففى الأصل اللاتينى versus معنى العودة والانقلاب على العقب . ولقد أكدت المدرسة الفرنسية فى الإنشائية ، فى إحدى نزعاتها ممثلة فى الباحث الأستاذ «**جان كوهين**» (**J. Cohen**)،أن النزعة إلى «**التنميط**» الصوتى أهم مغارس «**الشعرية**» فى الشعر .

ومن مظاهر استغلاله للطاقة الصوتية كثرة اعتماده على الجناس . والنظر فى الجناس فى «**الشوقيات**» وفى الأشكال التى استقاها «**الطرابلسى**» ما يكشف عن ظاهرة خطيرة فى شعر «شوقى» لعلها قطب الرحى فى تجربته،**وهى ، كما قدرناها ، الجرى إلى تحقيق التوازن بالتناظر** . وقد سبق أن رأينا نماذج منه فى الأبيات السابقة .

إن جناساته تقع من البيت مواقع مختلفة ، ولكنها جميعا تنسجم ومبدأ التناظر ، سواء فى مستوى البيت أو مستوى نصف البيت . وقد رسم صاحب «خصائص الأسلوب» الأشكال لكنه لم يغص على دلالاتها : وهى كالآتى :



والتناظر ، وهو من أعمدة الجمالية القديمة ، عند العرب وعند من سبقهم من الأقوام الآخرين كاليونان ، يبدو المبدأ المتحكم فى خصوصيات التركيب عند شوقى ، ويبدو ذلك بدرجة أخص فى التراكيب الخارجة عن النمط النظرى لبنية الجملة . لتؤدى الرسالة شيئا زائداً عما تؤديه ، فى أصل الوضع .

فكثير من شعره حيث نصادف تغيرا بالتقديم والتأخير خاضع لهذا المبدأ :

ويفل من هوج الرياح عزائما وبدك من موج البحار جبالا

[ش ، ١ / ١٨٥ ، ٢]

فلقد ناظر بين المركبين الوصفيين «**هوج الرياح**» / «**موج البحار**» مناظرة تامة من حيث البنية ومن حيث التركيب المقطعى أيضاً . ويقوى من أهمية المناظرة التوازن الذى كاد ، لولا سقوط حركة قصيرة فى الضرب ، يكون مطلقا .

وموقع التناظر من البيت مهم؛لأن البيت العربى ، كغيره من أبيات فى كثير من اللغات ، مبنى على فكرة المحلات ، فالعروض والضرب والمطلع محلات متميزة من جهة أنها علامات بارزة فى بنائه . فقول شوقى :

يرميك بالأم الزمان وتارةً بالفرد واستبداده يرميك

[ش ، ١ / ١٣٦ ، ٥٨]

نلاحظ أن بنية البيت مخرجة غير مخرج العادة ، فالزمان بحكم وظيفته النحوية داخل فى تركيب جملتين : الأولى فعلية يقوم منها مقام الفاعل ، والثانية ، وليس من السهل تسميتها ، تقوم على المجرورين المعطوفين والفعل والمفعول فى الآخر . فهو لذلك نقطة تقابل وتناظر معا،نهاية وبداية.وواضح أن تصدير الجملة الثانية بالاسم كان لغاية تأخير المركب الفعلى (**يوميك**) ليحيط بالبيت من طرفيه فيحقق ضربا من التناظر طريفا ، قد نسميه «**التناظر بالاستغراق**» لأن الطرفين يستغرقان البيت .

ولأهمية التناظر فى شعره نصادف أبياتا أو مقاطع ، إما أننا لا نتبين معناها ، وينحصر تقبلنا لها على بعدها الإيقاعى أو يغلب معناها فنتفاعل معه ، وإن كنا نخلط بين عناصر دلالاتها . من النوع الأول نشير إلى مطلع قصيدته فى «مصطفى كمال» التى مطلعها :

الله أكبرُ كم فى الفتح من عجب يا خالد الترك جدد خالد العرب

فاهم عنصر فى بيوتها الاثنى عشر الأولى هو الإيقاع الصوتى ، ونورد هذا البيت :

قفَآتَ / مِن / كرة الأيام / لاعبنا
وثاب / من / سنة الأحلام / لاهينا

[ش ، ١ / ١٠٤ ، ٧٧]

فلا طاقة فى هذا البيت إلا هذا البناء المحكم فى مستوى الإيقاع ، بحيث كان كل كم فى الصدر يقابله نفس الكم فى العجز ، باستثناء تعويض المقطعين القصيرين فى العروض بمقطع طويل فى الضرب . ولا أظن أحدا منا قادرا على شرح معناه للناس لأن ليس فيه معنى . وكذلك شأن مطلع قصيدته الذى ذكرناه آنفا . ومن النوع الثانى نذكر:

حيرانُ القلبِ معذّبهُ مقروحُ الجفنِ مسهده

[ش ، ٢ / ١٢٢ ، ٢١]

الشطران متناظران متطابقان ، ورغم ضمير الربط الذى يمنع آخر الصدر من التسيب على العجز ، وضمير الربط الذى يرد الضرب إلى ما سبقه ، فإننا لا ندرك حدود الجمل ، أو بالأحرى نقع تحت وطأة النغم والإيقاع ولا نحقق المعنى .

وتتدعم ظاهرة التناظر بالمقابلة ، بحكم أنها وسيلة الشاعر المفضلة فى بناء معانيه ، فتقع الصورة على الصورة ، الصورة الصوتية على الصورة المعنوية فيقوى-من ثم-أثر البيت فى المتقبل ويخلق فيه الشعور بتطابق المبانى والمعانى وذلك من خصائص النهج الأدبى فى الأداء . فقول الشاعر :

طلعنا وهى مقبلة أسودا ورحنا وهى مدبرة نعاما

ولا يسعنا أمام بيت كهذا إلا أن نلح على أن مبدأ التناظر عمدة أساسية فى صناعة «الشوقيات» . ولعل مرد الكثير من خصائص الشعر فيها إليه . والشاعر يبدو على أتم الوعى بأهمية هذا المبدأ فيجريه إلى غايته ، ويستنزف كل الإمكانيات المؤدية إليه . فلو استثنيت الأصوات الداخلة فى تركيب الكلمات لوجدت أن التناظر ماثل فى كل مستوى من هذا البيت : الإيقاع ، المعنى ، الوظيفة النحوية .....

والظريف أن صاحب «**خصائص الأسلوب** ...» انتبه إلى أن شوقى يرغب عن المقابلة اللغوية ، ويفضل بناءها على السياق ، وقد سمى الباحث هذا النوع «**المقابلة السياقية**» وسميناها فى محاولة لنا عن شعر الشابى بـ «**مقابلة التضمن**» (implication)

والرابط بين هذا النوع من المقابلات ومبدأ التناظر وثيق . فإجراؤها على هذا الشكل يذكرنا بصورة من أهم الصور فى التقاليد البلاغية الغربية فى باب المقابلة وهى ما يطلق عليه (chiasme) ولا أظن أن للمفهوم موافقا عندنا . فقول شوقى :

فـلـمَنْ حاول النـعـيـم نعيم ولمن آثـر الشّـقـاء شـقـاء

[ش ، ١ / ١٧ ، ٢١٨]

فالشقاء فى مألوف اللغة يقابل السعادة ويقابل النعيم البؤس :

نعيم ⟶ بؤس
شقاء ⟶ سعادة

فيصهر الشاعر المقابلتين اللغويين فى مقابلة واحدة بتقاطع المتناظرين .

وقد يتشكل هذا النوع من المقابلات أشكالا أخرى ، تقع فيها الصورة على الصورة ، فيدمجها الشاعر ليولد صورة جديدة . فقوله :

جمع الخلق والفضيلة سرٌّ شف عنه الحجاب فهو ضياء

[ش ١٧ ، ١٤٤]

فالمقابلة فى أصل اللغة هى :

سر ⟵ جهر
ضياء ⟵ ظلام
استعارة

واندساس الفعل «**شفّ**» بين الطرفين (**سر ، جهر**) سيحمل الشاعر على تحويل العلاقة بينانها على الاستعارة فاستعاد للجهر معنى الضياء ، لأنه مقترن بالشفافية أكثر من اقتران الجهر .

والجرى وراء تحقيق التناظر دفع الشاعر إلى آفاق خرج فيها عن أصول بنية الجملة فيحتجب المعنى ولا ينكشف إلا بالتأمل والتدبر

تجاذباهم كما شاء بمختلف من الأمانى والأحلام مختلب

واضح أن التفريق بين المتعاطفين بإحلال الجار والمجرور بينهما وقع للمناظرة من جهة المحلّ بين متجانسين (بمختلف ـ مختلب) . وهو نوع من الجناس الناقص بالزيادة (؟) ذلك أن أصوات الكلمة الثانية كلها موجودة بالكلمة الأولى ، بق أن الباء أصل فى الكاف فى حين وردت حرف جر فى الأولى .

هذه بعض مظاهر الشعرية فى «**الشوقيات**» . لم نقصد منها التعريف والتعليم . فكثير منها انتبه إليه النقاد قبلنا . وإنما أردنا ـ فقط ـ أن نؤكد الإمكانيات المنهجية المتوفرة الآن فى معالجة الشعر . ودعوة الأجيال من طلابنا إلى الأخذ بها لتأسيس خطاب نقدى غير منفصل عن عصره . كما أردنا أن نعتمدها مدخلا إلى بعض الآراء فى تفحص أطروحات الخطاب النقدى الحديث .

أعادت دراسة «شوق» إلى أذهاننا كثيرا من الأسئلة الأساسية فى مسار ما يسمى الحركة الشعرية الجديدة ، وبصفة أخصّ فى الخطاب النقدى الذى صاحبها وبصاحبها ، يبنيها فى الغالب ولا يبنى عليها .

وإعادة طرح هذه الأسئلة لا يعنى :

١ ـ أننا نستعمل لغة المصالحة لتقريب الشقة بين أنصار عمود الشعر وأنصار القصيدة الجديدة . استغلالا للهدنة النسبية الواقعة اليوم فى المجال النقدى . لامتلاء الساحة بصراعات أوكد وأعنف . ومواجهة الكيان العربى لتحديات تهدد وجوده . فالهدنة فى مثل هذه الظروف لا تصلح . وفى مثل هذا المجال لا تنفع .

٢ ـ أننا لا نطرح هذه الأسئلة لإعادة الاعتبار لشوق كتصور للشعر والكتابة الشعرية . فمع إقرارنا بتواصل سلطانه على الذائقة العربية نعتقد أنه خط شعرى انطمس أو يكاد . والنظر الموضوعى إلى المسافة التى قطعتها حركة الشعر الحديث والمعاصر بكل اتجاهاتها واختياراتها ، إلا ما ندر ، يؤدى إلى الجزم بأنه لم يبق من الشعراء المعدودين من يتخذ شوق أنموذجا . فالانعطافات الحادة التى عرفها تاريخ العرب الحديث والتوترات التى زعزعته من الطرف إلى الطرف ، وكل أنواع الإحباط والتردى التى عاشها فى بناء الدولة الوطنية تحت عوامل داخلية وخارجية . كل هذا جعل الشعر أيا كان منزعه يتغير عما كان فى تجربة شوق . والمعركة بين أنصار العمودى وأنصار القصيدة الجديدة ليست صراعا بين طريقة «شوق» نموذجها وقصيدة السياب أو «أدونيس» رائدها . وهذا أمر لم تقع الإشارة إليه بما يكفى بل كان الغموض والخلط جزءاً من خطة .

ويحضرنا فى هذا المجال شاهد طريف ، فلقد قال لنا الشاعر الصديق «**أحمد عبد المعطى حجازى**» من أيام ، وكنا نخوض فى الشعر والشعراء ما معناه : **نسبى الشعرى ليس إلى شوق ، فليس بينى وبينه نسب من هذه الناحية ، أنا أنسب مثلا إلى على محمود طه ، إلى أبى شادى ، إلى الشابى .... ومع ذلك أعترف بأن شوق شاعر كبير . والشاعران «صمود» و«ماجد» من تونس ، وهما من الذين ساهموا نقديا فى تغذية المعركة بين اتجاهات كتابة الشعر وناظمى الوزن ، أو على الأقل أخرجا عليه جل شعرهما المنثور ، نعرف أن هذين الشاعرين ينتسبان إلى نفس المسار الشعرى .**

والعناية من هذا الطرح هى أن نعود إلى مسألة الشعرية بعد أن تراجعت بعض الملابسات التى جعلت الخطاب النقدى الحديث متوترا منها :

١ ـ التجارب الهامة / المخرجة على النهج القديم ، أى التى يمكن أن تتصدى بمقومات من ذاتها لعمليات التجاوز والكسر ، لم تعد موجودة ، متى استثنيت بعض الأسماء ، بل لعلها لم تعد ممكنة .

٢ ـ إن العنف الذى كان يسم ما يسميه «إلياس خورى» «صراع الخيارات» قد هَدَأ بسبب ما قلناه آنفا ، وبسبب أن القصيدة الجديدة أصبحت أمرا واقعا لا يمكن تجاهله ، وإن لم تشرّع ولم تستقر ولم تحقق الفعالية التى حددها النقاد الذين رعوها وتعاطفوا معها ، وهم أحيانا الشعراء أنفسهم .

٣ ـ نشأ الخطاب النقدى فى جو ملئ بالتعقد والتداخل فجاءت مقولاته سديمية ، تعالج المسائل بكثير من التسرع أو بأنماط فى التحليل مستلبة أو بلغة تغلب عليها المجانية . ولذلك بقينا عاجزين عن تقدير عمق هذه المحولات ولربما رأينا تحولا حيث لا تحول . إن الخطاب الذى يقوله المجتمع العربى عن نفسه خطاب ملئ بالشعارات هزيل الطاقة على الكشف والسّبْر .

٤ ـ فى تقديرنا أننا اليوم أكثر استعداداً من أى وقت مضى لاستفادة من تجارب غيرنا فى ميادين البحث وفلسفة المناهج . وأفكر هنا بشكل خاص فى الأعمال التى يقوم بها التيار الملتئم حول «ميشيل فوكو» فى الحفريات المعرفية والإبستمولوجيا .

كما أن الأبحاث فى مسألة «**الشعرية**» و«**الإنشائية**» تطورت بشكل لافت فى النصف الثانى من هذا القرن ، فغيرت من نظرة الإنسان إلى النص الأدبى تغيرا عميقا فى كثير من مستوياته .

والآراء التى نعبر عنها هنا تهم الخطاب النقدى ولاتهم الإبداع الشعرى . وهى منا مساهمة نضيفها إلى مساهمات من سبقنا «**إخراج لغة النقد من مجانية اللغة السائدة**» و «**تجاوز التنظير السريع**» و«**الصخب» الذى رافق انفجار القصيدة الجديدة**[4]

• • •

والسؤال الذى ننطلق منه هو : ما مولد «الشعرية» فى الشعر؟ ما المواصفات التى تبوئ خطابا لغويا حكم الشعر؟ والإجابة تؤدى بطبيعة الحال إلى تعريف الشعر ولو بصورة غير مباشرة .

الجواب ليس ميسورا الآن ولا نعتقد أنه سيكون ميسورا فى

المستقبل القريب. والمجهودات المتواصلة من القديم إلى اليوم لم تتقدم خطوة حاسمة، والخطاب النقدى العربى الحالى فى الموضوع. رغم أهمية الحركة التى أثارها، ملئ بالمطبات والتراجعات. وعميق الدلالة أن تصب مجهودات أكبر من نادى بـ «**علم الأدب**» فى «**لذة النص**» (*) وتعذر تحديدها بالإيجاب لا يمنع من محاولة تحديدها بالسلب أو بالخلف، كما يقول المناطقة.

أول عنصر تركز عليه النقد فى تمييز «الشعر الحق» أو القصيدة الجديدة عن الشعر القديم هو الوزن. وليس من علماء العربية من تواتر ورود اسمه تواتر اسم «الخليل».

ولئن بقيت القصيدة مدة طويلة مترددة «مترجرجة» بين الإيقاع العمودى، بكل ما يوفر من إمكانيات إيقاع تترصده فى «**تناغمها الداخلى الحركى**»، فإن الخطاب النقدى الرافض، لا سيما الذى شب فى منابت مجلة «**شعر**» وإلى نحو ما «**الآداب**»، بدا قاطعا قانصا على الإمكانيات الموضوعية للتحول. ولا تخلو لغته من المجانية والشعارية، ولعله مسؤول إلى حد عن الخطأ والخلط فى تقدير بعض مراحل الشعر الحر من جهة تعلقها أو انفصالها عن التفعيلة.

يقول «**أدونيس**» فى مقال قديم لم يحد عما جاء فيه إجمالا: (٦)

«إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجى سطحى، قد يناقض الشعر، إنه تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون شعراً وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر».

والأكيد أن كل من يعرف نصوص النقد القديم ونصوص نقد الشعر. «وأدونيس» يعرفها معرفة جيدة. لا يتحرج من أن يرد هذا الكلام إلى «يونس بن حبيب» أو «ابن طباطبا» أو «ابن رشيق» أو «ابن خلدون».

والأكيد أيضاً، وهنا ندخل إلى نقطة مهمة. أن العرب لم تعرّف الشعر بالوزن أو هى لم تعلق «شعرية» الشعر بالوزن وإن اعتبرته عنصرا مميزا. وبحوزتنا نصوص كبيرة إذا أراد أصحابها الغض من قيمة الشعر قالوا ليس له إلا الوزن. ومن يونس ابن حبيب ـ الذى سئل عن أحسن الشعر فقال: «إنما هو كلام فأحسنهم كلاما أشعرهم» لاحظ أنه لم يقل أعدلهم وزنا ـ إلى «ابن رشد» الذى لم يعر الوزن أهمية فى تحديد «شعرية» الشعر ـ والمصطلح له ـ إلى حازم. هؤلاء كلهم كانوا لا يقصرون الشعر على الوزن. لأنهم كانوا يفرقون بين صياغة الشعر و«شعريته». والشعرية غير الشعر وغير صياغة الشعر.

فالشعرية من الشعر بمنزلة اللغة من الكلام وبمنزلة النص الممكن من النص المحقق.

واهتمامهم بالوزن فى تعريف الشعر يكشف عن منهج فى البحث. أكثر مما يدل على قناعة جمالية أو شعرية. فكان لابد أن تستغرب ألا يهتموا بالوزن، وهم ينطلقون من منجزات معدّلة على نحو ما واردة على إيقاع معين.

ثم إن الاهتمام بالوزن فى الشعر يجب أن ينظر إليه فى نطاق مشكل أعم وأهم، هو مشكل تصنيف الأنواع الأدبية أو أنماط الكتابة، خاصة فى النسق الثنائى المعروف نظم / نثر.

صحيح أن القاعدة أصبحت بعد ذلك متحكمة، لكن صحيح أيضاً أن القواعد لابد أن تحتكم إلى قانون التطور.

فمسألة الوزن أحاط بها صخب كثير، فلم توضع فى السياق المعرفى الحافّ بها. ونحن نقدر أن الشق المتمسك بعمود الشعر من المعاصرين مسؤول إلى حد كبير عن هذا الوضع، لأنه أوهم أن الشعر لا يقوم إلا على هذا العنصر على هذا النحو، ولأنه أعرض عن إمكانيات التجاوز التى يقترحها الشق المقابل إن نظرا أو تطبيقا.

وفى خضم الصراع حول الإيقاع طرح «البديل الجذرى» عن عروض الخليل فى أشكال وأنماط: طرح فى قراءة أخرى لبنية التفعيلة برمم الإيقاع ـ النواة وتوليده رياضيا إلى ما شاء الشعر والشاعر أو الناقد فى حالات كثيرة. واقترح الإيقاع بالإبداع والإيقاع بالرمز.

وانتهى المطاف إلى هذا القطع الذى جاء على لسان أحد رواد القصيدة الجديدة وأحد أكبر منظريها: «**لن تسكن القصيدة الحديثة فى أى شكل، وهى جاهدة أبدا فى الهرب من كل أنواع الانحباس فى أوزان أو إيقاعات محددة.**» [أدونيس]

إن القصيدة الجديدة بمنطوق هذا النص تنبنى على ذلك فكرة الإيقاع من جهة أنه ظاهرة يمكن محاصرتها وتحديدها، أو هى النقيض الإيجابى لمفهوم الإيقاع، فلكل قصيدة إيقاعها، وهو واحد أحد لا يتكرر ولايستعاد، يموت وقت تموت القصيدة بالقراءة أو بالكتابة. وعند هذا الحد يطرح سؤال مهم: **من أين ينحدر الإيقاع فى القصيدة؟ هل التناغم الماثل داخل الشعر منبت عن المحيط الحافّ؟**

هل إيقاع الشعر مقدود على مقاس الشعر أو مُعطى ثقافى أنثروبولوجى لصيق بالإنسان فى صيرورته التاريخية الطويلة، وتقلبه داخل سلوك ثقافى وحضارى معين؟ أهل يختلف إحساسنا بالإيقاع فى الشعر عن إحساسنا بأنواع التوقيع الضاربة فى النواة الروحية للأمة التى نبع فيها ومنها الشعر؟

ما لم نجب عن هذا السؤال ولم نتعمق فى بحث أنماط تناغمنا مع العالم فإن مسألة الإيقاع تبقى حديث صالونات أو فى أحسن الأحوال خطابا إيديولوجيا.

ولعل السبب الذى من أجله لم تصل القصيدة الجديدة إلى تحقيق فعالية إيقاعية مردّه إلى أن الانكسار فى الذائقة العربية لم يتم. أو لم يتم بالعمق الذى تحدّث عنه أنصارها.

فمن غير المعقول أن «ينكسر الماضي وينكسر الذوق العام القديم» وتعامل القصيدة الجديدة على مستوى تجربة القراءة والاستماع بالصد، وهو صد لا يعني قطعا أنها تخلو من الإيقاع، بل قد تكون فعلا أغنى إيقاعا، لكنه إيقاع لم يتسرب إلى الذائقة لأنها لم تتحول.

وطبعا يطرح هنا سؤال بحجم الجبل، أليس من حق المبدع أن يساهم في تحويل الذائقة ويعمل على تغييرها؟

الجواب نعم ولكن المعضلة في معرفة المدى.

في أدبنا الحديث والمعاصر ظاهرة لابد من لفت النظر إليها: إن الكثير من شعرائنا الكبار ومنهم، على الأقل، باحثون وباحثون بدرجات جامعية عالية، وهم يقرأون الأبحاث النظرية في لغات أخرى. ولعلهم أحيانا ينقلونها أو ينقلون شعرهم إليها. لسنا نأسى على زمن كان العلم فيه نقصا في الشاعرية، لكننا نريد أن نقول إن من الظواهر ما يأتي تقلقلها من انغراسها انغراسا فوقيا فوق أرضية تنمطها، أو ليس فيها ما يهيئ ميلادها.

فالانكسارات الإبستمولوجية التي حدثت في المجتمع الفرنسي، مثلا. والتي أبان عنها فوكو بشكل رائق، هي المتحكمة بمسار الشعر، ومن الخطأ نقل هذه التجارب إلى أرضية لم تعرف نفس النسق في التحول والانعطاف.

والخطأ في تقدير عمق الانكسار في مستوى «الإبستمي» الذي يؤسس الظاهرة يؤدي إلى كثير من الإجهاض والإحباط والاغتراب.

والتحول لا يتم بالرغبة. رغبة الفرد أو رغبة المجموعة، وإنما تتحكم فيه عناصر متشعبة متداخلة. ولنا في تاريخنا مثال ناصع الدلالة عما نقول، إذ ليس من اليسير الإفلات من قبضة البنية المهيمنة، هذا المثال هو «**الجاحظ**». فالمقدمة المعرفية الهامة التي صدر بها معلمته «**الحيوان**» تدل، في جملة ما تدل، على الإرهاص بتحول ــ أو الرغبة فيه ــ عميق في مستوى البنية الثقافية: التحول من المشافهة إلى الكتابة. وقد تحمس صاحب الحيوان له إلى درجة المسّ بالشعر. والغريب أن أغلب الدارسين ظنوه يعلي من شأنه، ولكنه وضع مقياسه في أدبية النص استجابة لمقتضيات البنية المهيمنة فجاءت قوانينه قوانين مشافهة لا كتابة.

لابد إذن من مراجعة البدائل المقترحة والتعمق في فهم السبب الكامن وراء الفعالية الباقية «للأجزاء الخارجية والأقيسة الشكلية» حتى عند أكثر القراء «تعاطفا مع تجربة القصيدة الجديدة».

أما المسألة الثانية فنتطلق فيها من نص «**لأدونيس**» نعتقد أنه أثر في الخطاب النقدي المتبني للقصيدة الجديدة تأثيرا عميقا. وسنورده كاملا على طوله:

لقد انتهى عهد الكلمة ــ الغاية، وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية، أصبحت القصيدة كيمياء شعورية... ولد رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم عند الشاعر الجديد واقعا سديميا غامضا من جهة، وولد من جهة أخرى ذاتية تحيد عن «الواقع» إن لم تحاول الانفصال عنه. وهذا يعني بكلام آخر فقدان الأحكام المشتركة بين الشاعر والقارئ وفقدان اللغة المشتركة، والثقافة الشعرية المشتركة... فقد صار الشعر الجديد الشخص الشاعر نفسه.... ليس من الضروروي لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكا شاملا. بل لعل مثل هذا الإدراك يفقدنا المتعة، ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة ــ ولذلك هو قوام الشعر» (7)

هذه القضية ألصق بالقصيدة الجديدة من المسألة السابقة وأشد خطورة، لأنها تطرح مشكل الدلالة طرحا حاسما. ومن ثم فهي تطرح دور الشعر ووظيفته.

صحيح أن الكلمة في الشعر، وفي فهم متطور له، لا يطلب منها أن تكون ناجمة بمعنى أن يكون أصل تعلقها بمعناها على ما يجري في الكلام العادي أو الخطبة. والأكيد أن جانبا مهما من التجربة الشعرية فشل لأنه، لملابسات إيديولوجية، سعى إلى الحصول على الأثر السريع والمؤقت، فكانت الكلمة فيه تحثّ أكثر مما توحي وتهمس.

وبهذا المعنى نفهم أن القصيدة، والشعر جملة، «فتح» أو بنية مفتوحة. هي فتح من جهة أنها تستشرف ما يقع وراء الظواهر والوقائع، وبنية مفتوحة لأنها قابلة للقراءة والتأويل، لا تضم معنى نهائيا وإنما تشع باحتمالات دلالية لاحد لها.

وبهذا المعنى نقول إن الشعر القديم بقي يلامس الأشياء من السطح، لأنه واقع داخل ماحدد له من مواصفات و مقاييس وقل أن حاول كسرها واختراقها واستجلاء الخفايا الواقعة وراءها. وقد كرست تقاليد القراءة عندنا هذا النوع من الشعر فحوصر بالاستبتاع شعر الصوفية والباطنية ممن كانوا يبحثون عن الوجه الخفي للنص ويترصدون مالم يقل أكثر مما يترصدون ماقيل.

صحيح أيضا أن الإدراك ليس شرطا ضروريا للمتعة، فمنابعها كثيرة، وكثير من نصوص التراث، كما نعلم، ربطتها بالإغراب والنسج على غير المألوف. وفي الشعر القديم، وفي شعر «شوقي» بالذات، كثير من الشواهد التي لاشك في أثرها الشعري وإن غاب معناها. ومع أن الغموض غير الغموض. فالغموض الذي يقصده «**أدونيس**» متولد من انسراب القصيدة داخل ذاته وتاريخه وهوسه، الغموض الآتي من نقص العالم الماثل وإعادة صياغته صياغة للمستقبل لا وجود لها إلا في منعطفات الشاعر وحنايا القصيدة.

ولكن هل ملزوم هذا أن ينقطع الشاعر وينبتّ، هل بالإمكان فهم الإبداع هذا الفهم بحيث يصبح الشعر عنوان انقطاع التواصل بين الناس وانزواء كل فرد في عالمه الدلالي والأسطوري واللغوي... مامعنى أن يفرغ الشاعر اللغة والكون من المعنى ليملأهما معنى آخر يؤدي إلى توحد الشعر والشاعر ولا يلجه فهم؟

إن نماذج الكتابة الغربية فى الستينات ، لاسيا ماسمى القصة الجديدة أو القصة المضادة ، وهى نماذج نمّت بشكل لافت هذا

المشكل ، بقيت فى تاريخ أوروبا الأدبى هامشية ، انتهت فى كثير من الأحيان إلى طريق مسدود ، لأنها عجزت عن تشيئة الأشياء وإفراغها من دلالتها وقيامها بنفسها دلالة .

والأكيد أن القراءة كسلوك ثقافى ، به وعن طريقه وحده تكون الكتابة مشروعة وثيقة الصلة بالفهم ، أوبنوع من الفهم . ولايمكن لشعر ينقطع عن كل إمكانية استهلاك ، فى المرحلة الراهنة على الأقل ، إلا أن يبقى تجارب مخبرية على هامش الصراعات الثقافية

هنا أيضا لابد أن نعود إلى تحديد علاقة الإنسان باللغة وما المدى الذى تجرى فيه ، دون أن ينقطع ما يشدها إلى مشروع وجودها : التواصل .

هل يمكن تحويل اللغة المؤسسة من أجل وظيفتها واتخاذها مركب غربة ؟

وهل يمكن ، مالم نعرف الأسس المعرفية العميقة التى انبنت عليها علاقة المتقبل باللغة والفعل ، أن نزج به فى تجارب تذهب فى نَقْض الدلالة والمعنى هذا المذهب ؟

يبدو لنا أن احتلال موضوع الغموض مكانة متميزة فى الخطاب النقدى المنقب على الشعر الجديد دليل على أن التجاوز باللغة حداً تنقطع معه الدلالة معناه غربة الخطاب وغربة الشعر والشاعر .

إن الخطاب النقدى العربى المساند للشعر الجديد والمناهض له خطاب يقوم على فكرة النقض ، فوجود أحدهما مشروط بانتفاء الآخر ، وهذا من علامات مجانية هذا الخطاب ، لأن الواقع لا يمتثل ، ولهذا طرحت مقولة البدائل فى كثير من الدراسات والغريب أنه خطاب يتركز على هذه المقولة،والسياق التاريخى والثقافى والاجتماعى حافل بما يكذبها .

فلماذا يتعايش فى بلداننا القمع والرضى . وتتعايش الوحدانية وعبادة الشخصية . ويتعايش الفقر المخجل مع الثراء المخجل . وحامل أكبر الشهادات أبوه لايقدر على كتابة اسمه . يتعايش «السموكن» مع الجبة . ويتعايش «قلبوز» مع «بيير كردان» ،ويقوم الخطاب النقدى على منطق النقض والبدائل ؟ !

الهوامش :

(١) ش = شوقيات ويشير الرقم الأول إلى الجزء . أما الثانى والثالث فالصفحة والبيت .

(٢) نستسمح الأخ الصديق أحمد عبد المعطى حجازى فى استعارة هذا المفهوم .

(٣) خصائص الأسلوب فى الشوقيات . ص ٥١٦

(٤) انظر : إلياس خورى . دراسة فى نقد الشعر . بيروت . دار ابن رشد . ط ١ ١٩٧٩

(٥) نشير هنا إلى رولان بارط R. Barthes

(٦) زمن الشعر . ط ٢ . ١٩٧٨ . ص ١٦

(٧) المرجع السابق . ط ٢ . ص ١٨ ـ ٢٠



الذاتيّة والكلاسيكيّة في شعر شوقي

محمد مصطفى بدوى

أود فى هذه الكلمة أن أقف وقفة متأنية عند قصيدة «الهلال» لشوقى . لقد اخترت هذه القصيدة بالذات لعدة أسباب منها أنها تمثل بعض جوانب من فن شوقى خير تمثيل ، ومنها قصرها مما يسمح لنا هنا بالتركيز على كل جزء من أجزائها ، ويحول بيننا وبين الانزلاق فى هاوية التعميمات والأحكام المطلقة التى كثيرا ما يتردى فيها الحديث عن شعر شوقى . وأريد أن نظل فى حديثنا على كثب من نص شوقى بحيث ترتبط تعليقاتنا ارتباطا وثيقا بهذا النص . فلاشك أن شوقى ، على الرغم من تلك المؤلفات العديدة التى وضعت فى دراسة شعره ، لايزال بحاجة ماسة إلى من يتناول بالتفصيل شعره من حيث هو شعر أولا ، قبل أن يكون وثيقة اجتماعية أو تاريخية أو فكرية . فشوقى الذى سندرسه فى هذه الكلمة هو إذن شوقى الشاعر ، لاشوقى شاعر الوطنية ، أو شاعر العروبة ، أو شاعر الخلافة ، أو شاعر الإسلام .

ولأننا سنتناول قصيدة «**الهلال**» بالتحليل المفّصل ينبغى لنا أن تكون القصيدة ماثلة أمامنا ولذلك لابد من أن نوردها هنا كاملة :

١ ـ سنون تُعادُ ودهرٌ يعيد ... لعمرك مافى الليالى جديد
٢ ـ أضاء لآدم هذا الهلال ... فكيف تقول الهلال الوليد
٣ ـ نعد عليه الزمان القريب ... ويحصى علينا الزمان البعيد
٤ ـ على صفحتيه حديث القُرى ... وأيام (عاد) ودنيا (ثمود)
٥ ـ و(طيبةُ) آهلةٌ بالملوك ... و(طيبة) مقفرة بالصعيد
٦ ـ يزول ببعض سناه الصفا ... ويفنى ببعض سناه الحديد
٧ ـ ومن عجب وهو جَدُّ الليالى ... يُبيد الليالى فيما يُبيد

* * *

٨ ـ يقولون ياعامُ قد عدت لى ... فياليت شعرى بماذا تعود
٩ ـ لقد كنت لى الأمس مالم أرِدْ ... فهل أنت لى اليوم مالا أريد
١٠ ـ ومَنْ صابَرَ الدهر صبرى له ... شكا فى الثلاثين شكوى (لبيد)
١١ ـ ظلمتُ ومثلى برىءٍ أحقُّ ... كأنى (حسين) ودهرى (يزيد)
١٢ ـ تغابيت حتى صحبتُ الجهولَ ... وداريت حتى صَحِبْتُ الحسود

نظم شوقى هذه القصيدة فى مناسبة عيد ميلاده الثلاثين . لقد انصرم عام آخر من عمره ، ومن ثم كان من الطبيعى أن يلقى الشاعر بنظرة إلى الوراء ، ليرى حصيلة هذا العام ، بل ومقدار ماأنجزه فى الثلاثين عاما التى مضت . إنه ليشعر بأن تلك السنوات الخالية كانت جميعها من نمط واحد . بل إن إحساسه بأن حياته مرت كلها على وتيرة واحدة يدفعه إلى إسقاط هذه الرتابة على الزمن ذاته ، فالزمن كله يمضى على وتيرة واحدة . الحياة كلها رتيبة ، والزمن لايفعل أكثر من أن يكرر نفسه :

«سنون تعاد ودهر يعيد»

هذه هى القضية العامة التى يستهل الشاعر بها قصيدته ، قضية لاتخلو من بعض الإبهام ؛ فلفظة «تُعاد» تعنى أن الدهر يرجع السنين لنا كما هى ، أو يجعلها ترجع إلينا كما رحلت عنا ، وهى تعنى أيضا أن الدهر «يكرر» هذه السنين مثلما يكرر التلميذ درسا ليحفظه عن ظهر قلب . وغنى عن الذكر ما فى المدلولين ــ وكلاهما مقصود ــ من صفة الرتابة والآلية . السنون تعود وتعاد ، لاتحمل فى طياتها أى شىء جديد .

ولاشك أن الصيغة التى وردت بها هذه القضية العامة **«سنون تعاد» لها دلالتها** ؛ فالجملة اسمية إلا أنه ينبغى لنا أن نعتبر «سنون» ، لكونها نكرة ، خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هى ، فلكى تكتمل الجملة ، أى لكى يتوفر لها مبتدؤها وخبرها ، ينبغى أن نراها على أنها مثلا «هى سنون تعاد» . وحذف المبتدأ هنا من شأنه ــ فى نظرنا ــ أن يضعنا مباشرة ، وبدون أى تمهيد ، فى قلب الموضوع باستبعاد كل ما ليس ضروريا . وهو فضلا عما يتيحه من الإيجاز والتركيز يضفى على الكلام صفة المباشرة والدرامية . بل إن فيه أيضا ما يوحى ، ولو من بعيد ، بملل الشاعر ، مما يثبط همته ولايجعله يكلّف نفسه عناء كتابة جملة كاملة ذات مبتدأ وخبر . إذ لاجدوى من أى عناء فى وجود آلى متكرر ، وحياة لاجديد فيها ولامعنى . وليست عبارة **«دهر يعيد»** مجرد تكرار مرادف لعبارة **«سنون تعاد»** كما قد يبدو لأول وهلة ، على الرغم من أن مافيها من التكرار يكفى لتأكيد فكرة تكرار الزمن ورتابته ، فالسنون تدل على الزمن فقط ، على حين أن الدهر أكثر من مجرد الزمن ، إذ لايخلو من معان تتعلق بالقضاء والقدر ومايتحكم فى عالم الفساد والتغير ، أى فى هذه الحياة الدنيا . وهذه المعانى لكلمة الدهر ستعرض لنا بوضوح وقوة فيما بعد فى آخر القصيدة فى البيتين العاشر والحادى عشر .

١٠ ــ ومن صابر الدهر صبرى له   شكا فى الثلاثين شكوى (لبيد)
١١ ــ فلمت ومثلى برئٌ أحقُّ   كأنى (حسين) ودهرى (يزيد)

وقسم الشاعر **«لعمرك»** فى الشطر الثانى **«لعمرك مافى الليالى جديد»** لعله اختاره لقرب اللفظة من لفظة **«عُمْر»** الذى هو الموضوع المباشر للقصيدة ؛ أعنى انصرام عام من عمر الشاعر وحلول عام جديد . هذا وقد وفق الشاعر فى استخدامه **«الليالى»** رمزا للزمن . حقا إن لفظة **«الليالى»** تعبير شائع يفيد الزمن ، وهى هنا أشد موسيقية وشاعرية من لفظة أخرى كالزمان مثلا ، غير أن اختيار **«الليالى»** بالذات للتعبير عن فكرة أنه لاجديد تحت الشمس إنما يمهد السبيل لمعنى البيت التالى :

«أضــاء لآدم هــذا الهلال   فكيف نقول الهلال الوليد»

فالوقتُ هنا هو **«الليل»** والشاعر غارق فى تأملاته فى حياته وإنجازاته ، وحيد فى الكون ينظر إلى السماء ، فيجد فيها الهلال . وطبيعى أنه فى عيد ميلاده لايجد فى السماء البدر الكامل ، وإنما يرى الهلال الوليد ، أى يرى انعكاسا لهذا العام من عمره .

وكما أنه لاجديد فى الليالى ، كذلك لاجديد فى ذلك الهلال الذى ينظر إلى الشاعر من عل . إنه هناك فى السماء منذ بدء الخليقة : لقد أضاء لآدم ، ومن ثم **«فكيف نقول الهلال الوليد» . والمفارقة بين قدم ذلك الجرم السماوى ، وبين حداثة مظهره هى جزء من سلسلة المفارقات التى تتألف منها القصيدة ، والتى تفسر مافى جو القصيدة من تأزم وتوتر . وتنشأ المفارقة ــ أيضا ــ من التعبير اللغوى ذاته الذى يصف تلك الظاهرة الكونية بأنها وليدة** . وكما نوهت من قبل ، تولدت صورة الهلال الوليد على نحو طبيعى من الموقف الذى وجد الشاعر فيه نفسه ، أى ميلاد عام جديد فى حياته . ولكن كما أنه من الخطأ البين افتراض وجود أى جدة «حقيقية» فى الهلال ، كذلك من الخطأ البين أن يظن الشاعر أن هناك شيئا جديدا حقا ينتظره فى عامه الجديد . إن إحساس الشاعر برتابة الحياة إحساس كامل مطلق . فالقمر الذى يضئ له الآن هو نفس القمر الذى أضاء لآدم . وحين يشبه الشاعر موقفه بموقف آدم إنما هو يرى نفسه كما لو كان آدم . بل إن إحساسه برتابة حياته وملها ، وبالتالى بطولها يجعله يشعر بأنه هو آدم .

وليست الحياة البشرية فى نظر الشاعر رتيبة فحسب ، وإنما هى أيضا تافهة ضئيلة . فنحن نستخدم القمر حين نحسب أيامنا ، أى حين نحسب زمننا الضئيل ، على حين أن الزمن نفسه (الذى يرمز له القمر القديم الصامد) يعتبر حيواتنا وأجيالنا البشرية بأكملها مجرد وحدات لحسابه .

«نعد عليه الزمان القريب   ويحصى علينا الزمان البعيد»

يفرق شوقى هنا بين العد والإحصاء . فالعدّ غير الإحصاء **وقديما قال الشاعر الحارث بن خالد المخزومى مخاطبا ليلاه** (الأغانى ــ طبعة القاهرة : ١٩٢٩ ــ جـ ٣ ص ٣٣٣) :

تعدين ذنبا واحدا ما جنيته   علىّ وما أحصى ذنوبكم عدا

فالعد يلائم زمننا القريب ، كما يلائم الإحصاء تلك الحقب الشاسعة من الزمان البعيد ، إذ إن مجال الإحصاء هو الكثرة الكثيرة والأعداد الهائلة . **واستخدام الطباق فى «الزمان القريب» و«الزمان البعيد» ليس من باب البديع فقط ، وإنما هو ظاهرة أساسية يقوم عليها بناء القصيدة ، فالمقابلة بين الزمان القريب ، أى الزمان البشرى القصير العابر ، وبين الزمان البعيد ، أى الزمان الكونى الشاسع تلك المقابلة التى نشأت عن وقوف الشاعر بالليل وحيدا إزاء الكون إنما يطورها شوقى على نحو رائع فيعزف عليها سلسلة من التنوعات الموسيقية فى الأبيات التالية :**

٤ ــ على صفحتيه حديث القرى   وأيام (عاد) ودنيا (ثمود)
٥ ــ و(طيبة) آهلة بالملوك   و(طيبة) مقفرة بالصعيد
٦ ــ يزول ببعض سناه الصفا   ويفنى ببعض سناه الحديد
٧ ــ ومن عجب وهو جد الليالى   يبيد الليالى فيما يبيد

يقابل الشاعر بين صمود القمر الأزلى وبين مافى تاريخ البشرية من أحداث هائلة متغيرة :

«على صفحتيه حديث القرى»

وواضح مافى هذه العبارة من **جناس**، فالصفحة هى سطح الشىء، وهى أيضا صفحة الكتاب. ويعتبر الشاعر سطح القمر صفحة سطر عليها تاريخ البشرية، وهى صورة مرتبطة ارتباطا عضويا بما جاء قبلها من أن القمر يحصى على البشرية الزمان البعيد، ولذلك **فهو** يدوّن مايحصيه على صفحتيه. وحين يفصِّل الشاعر القرى والحضارات المسطَّر تاريخها على وجه القمر، نجده يذكر أسماء مدن وحضارات مشحونة بالإيحاءات العاطفية: منها الجاهلى والإسلامى ومنها الفرعونى، أسماء من القرآن الكريم أو من تاريخ مصر القديم، «أيام (عاد) ودنيا (ثمود)». ولاتعنى كلمة «أيام» الزمن فقط، وإنما هى تذكرنا بأيام العرب، أى الحروب والمعارك، وما إلى ذلك، مما يقوم عليه التاريخ فى مفهوم العرب القديم. كذلك توحى لفظة «**دنيا**» بالمجد والعظمة فى هذه الحياة. وكثيرا ماورد اسما قبيلتى عاد وثمود معا فى شعر القدماء، مثل الأعشى وطرفة وزهير، وهما يرمزان إلى المجد الغابر وزوال كل عظمة وجبروت. وتدل «عاد» أيضا على ماهو قديم، ومابنتمى إلى فجر تاريخ البشرية، كما فى عبارة (**من عهد عاد**). لذلك كان ذكر عاد أمرا طبيعيا مهّد له ذكر آدم فى البيت الثانى. ويرد ذكر عاد وثمود معا فى القرآن الكريم، عبرة لكل من طغى وفسد نتيجة ماأحرزه من مجد وجبروت فى هذه الدنيا. فى سورة «**الفجر**» مثلا نجد هذه الآيات:

«**ألم تركيف فعل ربك بعاد (٦) إرم ذات العماد (٧) التى لم يخلق مثلها فى البلاد (٨) وثمود الذين جابوا الصخر بالواد (٩) وفرعون ذى الأوتاد (١٠)**».

ولنلاحظ أن أبرز عنصر فى هذا الوصف هو روعة العمارة والهندسة «**إرم ذات العماد**». ولعل هذا يفسر لنا لماذا كان انتقال شوقى من عاد وثمود إلى طيبة بالذات، عاصمة مصر الفرعونية بآثارها الرائعة، انتقالا طبيعيا للغاية.

لقد مضت عاد وثمود إلى غير رجعة ولم تخلفا أى أثر محسوس. أما طيبة، التى كانت آهلة بالملوك يوما من الأيام، فقد أصبحت الآن بقعة مقفرة فى صعيد مصر يراها الجميع. إن المقابلة بين الاثنين واضحة جدا، وواضح أيضا مقدار المقابلة بين طيبة الأمس بملوكها ومجدها، وطيبة اليوم بالصعيد، والصعيد فى ذهن القاهرى أيام شوقى مرتبط بالتخلف والفقر والجهل والحياة البدائية. إن جميع الإنجازات البشرية، وكل مجد دنيوى مصيره العدم والنسيان، على حين أن القمر لايزال صامدا لايحول ضوؤه ولايزول:

«**يزول ببعض سناه الصفا ويفنى ببعض سناه الحديد**».

وكلمتا «**الصفا**» و«**الحديد**» — على الرغم من ورودهما معا فى تراثنا الشعرى — عند **أبى العتاهية مثلا**:

وأى نبع بفوت الفنا إذا كان يبلى الصفا والحديد.

(ديوان أبى العتاهية: تحقيق شيخو ١٧ / ١٨)

ـسـاتان الكلمتان لأنهما تجيئان مباشرة، بعد الإشارة إلى طيبة فى البيت السابق (ولاسيما إذا تذكرنا ولع شوقى بآثار مصر الفرعونية)، توحيان بآثار الإنسان أو بما يخلفه من مصنوعات من الحجر والحديد، وهى آثار مآلها إلى الزوال والفساد والفناء.

كذلك تذكرنا كلمة «**الصفا**» بجبل الصفا فى مكة المكرمة وبمراسم الحج. ولما كان جبل الصفا لايكاد يعلو على سطح الأرض فإنه بذلك يشهد بقوة الزمن فى تعرية الحجر وإبادته. ولنلاحظ التوازن فى هذا البيت:

يزول ببعض سناه الصفا ويفنى ببعض سناه الحديد.

وفى البيت السابق:

و(طيبة) آهلة بالملوك و(طيبة) مقفرة بالصعيد

وإن كان التوازن مختلفا فى الحالتين؛ **فهو** توازن **طباق** فى البيت السابق، وفى البيت اللاحق توازن **تواز واطراد**. وتكشف لنا آخر عبارة للشاعر فى وصف القمر مقدار دهشته وحيرته إزاء طبيعة الزمن المتناقضة:

«**ومن عجب وهو جدُّ الليالى يبيد الليالى فيما يبيد**».

—فالقمر يسجل بداية حياة الإنسان ولكنه أيضا يسجل تطوره ومسيرته حتى الموت. فهو إذن يشير إلى الحياة ويشير إلى الموت معا، إنه يميت مايلد. أما صورة الأب أو الجد الذى يبيد أولاده فأغلب الظن أن مصدرها الأسطورة اليونانية القديمة التى تمثل «**كرونوس**»، أى الزمن، فى هيئة رجل يلتهم أولاده. ولعل شوقى أثناء إقامته فى أوروبا رأى نسخة من لوحة المصور الأسبانى الشهير «**جويا**» التى يصور فيها «**كرونوس**» **وهو** يلتهم أولاده فتركت فى نفسه أثرا عميقا. وجدير بالذكر أن صياغة شوقى يتردد فيها صدى من التراث الشعرى العربى، وبالذات من **قول جميل بثينة** «**ولاحبها فيما يبيد يبيد**» ويجعلنا هذا الصدى نقابل، ولو على نحو لاشعورى، بين عالم (**جميل**) الذى يقهر الحبُّ فيه الزمنَ والموتَ، وبين عالم (**شوقى**) الذى سمته الزوال، ويتغلب فيه الزمن على كل شىء، إنه عالم يتسم بالموت والعقم والجدب، وهذا يؤدى بنا إلى القسم الثانى من القصيدة.

* * *

فى هذا القسم الثانى ينتقل الشاعر من العام إلى الخاص، أى من مفهوم الزمن ومن الهلال فى السماء إلى عيد ميلاده هو. فبدلا من السنين التى ترد فى القضية العامة فى مطلع القصيدة نجد سنة واحدة بالذات، هى السنة الجديدة فى عمر الشاعر، ويخاطبها قائلا:

٨ — يقولون ياعام قد عدت لى فياليت شعرى بماذا تعود

فى هذا الكلام أيضا صدى خافت لمطلع قصيدة «**المتنبى**» المشهورة فى هجاء «**كافور**»:

عيد بأية حال عدت ياعيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

ولعل هذه الصلة بين كلام الشاعرين تفسر لنا إحساس شوق برتابة حياته وعقمها . فكل من الشاعرين يعانى من الشعور بالفشل والإحباط ، ومن عدم تحقق أحلامه الطموحة . ويتضح ذلك فى حالة شوق من هذه الأبيات الأربعة التى يختتم بها القصيدة :

٩ ـ «لقد كنت لى الأمس مالم أرد … فهل أنت لى اليوم مالا أريد

١٠ ـ ومن صابر الدهر صبرى له … شكا فى الثلاثين شكوى (لبيد)

١١ ـ ظمئت ومثلى برىٍّ أحق … كأنى (حسين) ودهرى (يزيد)

١٢ ـ تغابيت حتى صحبت الجهول … وداريت حتى صحبت الحسود»

إن الذى جعل الشاعر يشعر بأن حياته مملة طويلة هو صبره الطويل على مارماه به دهره ، وعجزه عن إظهار عواطفه على حقيقتها ، وشعوره بتفوقه على رفقائه الذين هم أسعد منه حظا ، ومن ثم بعدم تقدير قومه له . وكما أن البيت الثامن يتضمن إشارة خفية إلى (المتنبى) فكذلك نجد شوق فى البيت العاشر يقارن بين نفسه وبين الشاعر «لبيد» الذى أصبح مثلا لطول العمر . ولعل معنى الظمأ لدى الشاعر قد جاء عن طريق المعانى التى ترتبط بكلمة «الصفا» فى البيت السادس .

فالسعى بين الصفا والمروة الذى يقوم به الحاج المسلم ، يقال إنه يرمـز إلى سعى هاجر ، امرأة إبراهيم عليه السلام ، بين هذين الجبلين باحثة عن الماء لكى تروى به ظمأ ابنها إسماعيل . كذلك يشعر شوق بأن القدر كان قاسيا عليه مثلما كان «يزيد بن معاوية» قاسيا على «الحسين» ولد «على بن أبى طالب» حين قتله فى معركة كربلاء . تلك المعركة التى كان لها أثر حاسم فى تاريخ الإسلام والتى يحتفل بذكراها الشيعة فى تمثيليات التعزية . وفيها يصور عذاب الشهداء تصويرا واقعيا ، وأبرز ألوان هذا العذاب هو الظمأ . وهكذا ، فحين يقارن شوق نفسه بالحسين إنما يصور نفسه كشهيد من الشهداء وضحية من ضحايا القدر : إنه أجدر بالرىّ من غيره . وهو يشبه الشيعة أيضا فى أنه لايستطيع أن يظهر مشاعره على حقيقتها ، وإنما عليه أن يلجأ إلى التقية . فهو يخفى مواهبه ، ويضطر إلى صحبة من هم دونه علما وذكاء ، فيتغابى ويداهن بقصد مراعاة واجبات الحياة الاجتماعية .

وعلى الرغم من أن الذى دفع الشاعر إلى نظم هذه القصيدة هو موقفه الخاص ، أو ظروفه الخاصة ، فإنه جدير بالذكر أن شوق يبدأ بأن يعرض لنا قضية عامة ولايتعرض لوضعه الخاص إلا فى القسم الثانى من القصيدة . فالاتجاه الذى تتحرك فيه القصيدة من العام إلى الخاص ومع ذلك فمن الخطأ أن نستنتج من ذلك أن القصيدة يعوزها الانفعال أو العاطفة . فالذى يصنعه شوقى هو أنه يحاول تعميم مشاعره الشخصية . وهو حين يصدر حكمه على الإنسان ووضعه بصفة عامة ، إنما يعبر فى نفس الوقت عن رؤية للحياة ، هى فى جوهرها رؤيته الشخصية . ولهذه الظاهرة نظائر كثيرة فى الشعر العربى وغير العربى على حد سواء .

ولقد حاولنا أن نتتبع الاتجاه الذى تسير فيه خواطر الشاعر ومعانيه . فتبين لنا أن حلول العام الجديد فى عمر الشاعر قد حول أفكاره إلى الأعوام الماضية أولا ، ثم إلى الزمن ذاته ، ومن ثم إلى الهلال فى السماء . وهذا بدوره دفع الشاعر إلى التفكير فى المفارقة بين الإنسان والقمر . مما أدى فى نهاية الأمر إلى حيرة الشاعر أمام مافى الزمن ذاته من تناقض . والبيت الأخير فى القسم الأول من القصيدة ينتهى بالليالى كما ينتهى بها أول بيت فى هذا القسم . وبذلك يؤلف هذا القسم شكلا شبه دائرى . كذلك يبدأ القسم الثانى بمناجاة العام الجديد كما يبدأ القسم الأول بالقضية العامة عن السنين . وفى القسم الثانى يفصح الشاعر عن الأسباب الشخصية التى حفزته على إصدار حكمه العام فى القسم الأول . وهكذا فالقصيدة فى نظرنا تنمو معانيها وتطرد وتتقدم على نحو واضح طبيعى لا افتعال فيه . ولولا القسم الثانى لما أمكننا أن نعرف تلك المعلومات الخاصة بحياة الشاعر ولأن نعلم أن المناسبة هى عيد ميلاد الشاعر . لقد حاولنا ـ فى هذا التحليل المقتضب ـ أن نبين مدى تلاؤم أجزاء القصيدة وتلاحمها وانتظامها على نحو وثيق ، وأن نوضح كيف تتولد الأخيلة الشعرية بعضها من بعض فى نسيج بديع محكم ، وكيف ترتبط كل صورة بغيرها عن طريق علاقات وإيحاءات ، واضحة كانت أو خفية . ولن نبالغ حين نقول إننا لن ندرك المعنى الكلى للقصيدة إلا بعد أن نتم قراءتها حتى البيت الأخير منها .

ومع مافى القصيدة من مشاعر وأحاسيس شخصية فما من شك فى أنها تحوى أيضا عنصرا لاشخصيا واضحا . ودليلا قويا على رغبة الشاعر فى الفرار مما هو شخصى بحت . ففضلا عن محاولة الشاعر تعميم مشاعره ـ كما رأينا آنفا ـ هناك العنوان الذى وضعه للقصيدة : «الهلال» . ولنتذكر أن القصيدة وردت فى الجزء الثانى من الشوقيات تحت عنوان «باب الوصف» . إذن يبدو أن الشاعر يريد أن يوهمنا بأنه لم يفعل أكثر من أنه وضع قصيدة وصفية خالصة عن الهلال . وهذا شىء غريب ، لاسيما إن أخذنا فى الاعتبار أن القصيدة فى جوهرها تدور حول الشاعر ذاته ، حول قنوطه وحبوطه وعدم تحقيق آماله وطموحه ، وحول مشاعره إزاء دلالة الزمن وجدوى الجهد البشرى . كذلك يعتمد الشاعر ـ كما رأينا ـ على التراث الشعرى العربى فيستلهمه ويستمد منه الكثير لفظا ومعنى . وإشاراته إلى القرآن الكريم وإلى الشعر العربى والتاريخ الإسلامى إنما هى إشارات من شأنها أن تضعه فى سياق تراث بالذات ، وغنى عن الذكر أن لجوء الفرد إلى لغة الجماعة ورموزها ومصطلحاتها يغنى بحثه عما يجعله يشعر بالأمن والطمأنينة ، وعما يتفادى به التوتر والتأزم .

أما من ناحية الأسلوب ففى القصيدة الكثير من الصفات التى من شأنها أن تكبح جماح عاطفة الشاعر ، وتجعله يتحكم فى انفعالاته . صفات شكلية مثل التوازن والتوازى فى العبارة والتركيب (انظر البيت الثالث والخامس والسادس والسابع والتاسع والثانى عشر) ومثل التكرار والترصيع (انظر البيت الثانى والثالث والخامس والسادس والسابع والثانى عشر) . ناهيك عن موسيقى القصيدة .

وهل هناك من هو أرهف إحساسا بموسيقى الشعر العربي من شوقي ؟ كل هذه الأمور جعلت قصيدة «الهلال». على الرغم مما تحويه من نظرة شخصية للحياة. تتصف باللاشخصية والاتزان والتعقل. وهذه صفات يتميز بها الفن «الكلاسيكي».

ولايقل كلاسيكية مانجده عند شوقي من نزعة إلى رؤية الإنسان في سياق عريض شاسع من الزمن. أي في نطاق التاريخ البشري بأكمله. وهي نزعة تظهر في العديد من قصائده، ومن شأنها التقليل من حدة العنصر الفردي الشخصي. وتأكيد ماهو عام وثابت في الإنسان.

لقد قلت في مستهل حديثي إن هناك مالا يحصى من الكتب والمقالات التي وضعت في دراسة شوقي. ولكن يندر أن نرى محاولات لتحليل شعره على نحو مفصل دقيق كما حاولنا في هذه الكلمة. وإننا لنأمل أن تكون هذه الكلمة التي قصرنا الحديث فيها على قصيدة واحدة لشوقي ـ قصيدة قصيرة وغير معروفة نسبيا ـ قد أقنعت بعضنا على الأقل بضرورة تطبيق هذا المنهج النقدي التفصيلي على قصائد شوقي الكبرى ومطولاته الناجحة.

توازن البناء في شعر شوقي

"نموذج تطبيقي"

محمود الربيعي

١

دخل شعر شوقي بيوت الناس قبل أن يدخلها الراديو والتلفزيون ، وحقق في نفوس الكثيرين أثراً عميقاً كان يتوارثه أفراد الأسر « المتعلمة » ـ حتى في أعماق الريف ـ جيلاً بعد جيل . وكنا على عهد الطلب ـ حين نسمع إعجابا بشعر شوقي من شخص لا يستطيع له تعليلاً ـ نقول : « هذا إعجاب أسَرِيّ » . أمّا سمعة شوقي الشاعر في العالم العربي ، من غربه إلى شرقه ، فلم يظفر بها شاعر آخر في العصر الحديث . وكان الإعجاب بشوقي يختلط في نفوس الكثيرين بإعجابهم بالزعماء السياسيين ، وبالأحزاب الشعبية ؛ أي أنه ـ في جانب كبير منه ـ كان إعجاباً تم عن طريق « العدوى » ، لا عن طريق المعرفة الحقة ، أو البصر السليم ؛ وهو من ثم يمكن أن يطرح دون ندم . ولكن هذا الإعجاب أصبح ـ عن طريق انتقال الثقافة في مجتمع الأميين ـ حقيقة مادية واقعة غير قابلة للمناقشة ، فضلا عن قبولها للرد ، وانتقل إلى معاهد العلم ، وتجمعات المثقفين ، وبقيت محاولة الفحص والتعليل عزيزة المنال ؛ لا تستطيعها الأغلبية الساحقة ، ولا تجرؤ عليها الأقلية النادرة . وكان هذا الموقف دليلا قويا على أن ثمة خللا في الواقع الأدبي ؛ إذ بدون الفحص المقتدر ، والقبول المعلل ، أو الرفض المعلل ، تبقى الحال ، في أمور الأدب وغيره من جوانب الحياة ، مختلطة ؛ الأمر الذي لا يمكن معه تحقيق نهضة حقيقية على الإطلاق .

ورسوخ هذا الإعجاب غير المعلل على هذا النحو هو السبب ـ عندي ـ في أن **العقاد** حين رفض شعر **شوقي** جاء رفضه عنيفا (وأخشى أن أقول : عصبيا) . لقد كان أشبه بالطاقة المضغوطة التي حرمت التنفيس الطبيعي طويلا فتفجرت كالقنبلة . كان **العقّاد** يريد أن يستخدم أسلوب « **العنف الثورى** » في مجال ليس العنف الثورى هو السبيل الملائم لإصلاح علله وآفاته . والذى يستعرض كتاب « **الديوان** » **للعقّاد والمازنى** يجد أن معجم « **الإصلاح الثورى** » يتردد فيه بدرجة عالية : تحطيم الأصنام ، وإزالة الحطام ، والبدء على أساس جديد نظف .. الخ ، كما يجد أن « الفرائد » النقدية العظيمة فيه مطمورة تحت ركام من الغضب ، والشتائم ، والسخرية ، والتهكم ، ولكنها أمور لا تدخل في صميم النقد ، بل هي أقرب ما تكون إلى « **شفاء الغليل** »[١] .

لقد كانت واحدة من الثمرات المرة لكل ذلك أن ورثنا « **التهويل الصحفى** » **الذى أصبح ـ حتى هذه اللحظة ـ يحتل مكانة ـ لدى القارئ العادى ـ أرسخ من مكانة** « **النقد الأدبى الحقيق** » . لقد فهمت المسألة على أنها « معركة » (وإن كانت معركة من طرف واحد ؛ إذ لم يشارك فيها شوقي بكلمة واحدة مكتوبة) ، وتلتها « معارك » أخرى طاحنة في تاريخ النقد العربي الحديث . وقد

أصبحت هذه «المعارك» هدفا فى ذاتها . وضاع الهدف الحقيقى فى الطريق . وأصبحت الإثارة هى الطابع المميز للخلاف الأدبى . الذى هو - فى الأصل - فرع اختلاف الرؤية والفكر . وهو أمر صحىّ بطبيعته متى مورس على وجهه الصحيح . ولكن الجو العام - كما قلت - كان جو «هياج» فى شتى النواحى . ولا عجب أن نال الأدب منه أوفى نصيب .

على أن تطور الحياة الأدبية ، واستحداث ما يسمى بمناهج النقد الأدبى ، لم يقلل من الوضع الضار الذى انتهى إليه حال التناول الأدبى ، ولا يزال أمر «الإثارة الأدبية» لا «الدرس» الأدبى هو الطابع الغالب على حياتنا النقدية . إن «المناقشة» الأدبية عادة تتحول فى أيدينا بسرعة إلى «معركة» أدبية ، ينسى فيها الموضوع الأصلى ، وتكال الاتهامات الجارحة المشينة ، كل هذا باسم الأدب ! ومن مظاهر ذلك أننا عادة ننسى «القضية المطروحة» ، ونتجه فورا إلى «نية» الشخص «ودوافعه» ، و«المثيرات المحركة» ، وما إلى ذلك ، وقد نتجاوز ذلك فنرمى بالتهم من «رجعية» ، «وتقدمية» ، «وسوء نية» ، وتصل المسألة أحيانا - حسب الأحوال - حد التشكيك فى حب الوطن ، بل التشكيك فى العقيدة ، كل هذا - وبالعجب - فى مناقشات فى النقد الأدبى .

كان لاستيراد المناهج الأدبية ضرر آخر معوق لا يقل تدميرا عن الضرر الذى تحدثت عنه (وسألزم نفسى فيما يتصل من الأمر بشعر شوقى) وهو أن الدارسين سرعان ما تقدموا إلى إنتاج شوقى فى الشعر الغنائى والمسرحى يقيسون قيمته طبقا لما لديهم من معلومات عن هذه المناهج . ولم تكن نتيجة ذلك - إذا استحضرنا ما كتب عن شوقى ، وما أكثره - فى صالح الدرس الأدبى على الإطلاق ؛ فكثير مما كتب كان عن شخص شوقى لا عن شعره ، وكثير منه كان عن «موضوعات» شعر شوقى لا عن شعره ؛ فقرأنا عن «العروبة» «والإسلام» و«السياسة» ، ولم نقرأ عن «الشعر» ، وكثير منه كان عن دلالة شعر شوقى على شخصيته (وهذه هى المقولة التى استخدمها العقاد ومَن بعده فى النظر فى شعر شوقى) ، وقد زحفت إلى شعر شوقى حتى الصيحات الأحدث ؛ الأسلوبية ، والبنيوية وما أشبه ، وكان من نتيجة ذلك كله أن حوكم شوقى محاكمة غير عادلة ، لقد أعادوه إلى «حجرة الدراسة» ، ولقنوه درسا فى كيفية كتابة الشعر ، ولاتسل عما قيل فى مسرح شوقى ، وكيف أنه «غنائى» وليس «دراميا» ، ومن أنه قِطع ممزقة ، ومن أنه ضد المشاعر الشعبية .. الخ[٢] . لقد نظر إلى شوقى على أنه أقل من أن يفهم فى أصول فنه ما يمكن أن يفهمه «معيد» فى الجامعة يعد رسالة «ماجستير» ! ومتى ؟ فى زمن يعلم فيه الكافة ، من ذوى النظر ، المستوى الحقيقى لمثل هذه الرسائل ، والمدى الحقيقى «لعلم» أصحابها . لقد وصلنا إلى الحالة التى نقول فيها إن شوقى إذا لم يكتب على الطريقة التى قررها «فلان أو علان» من المتخصصين فى المسرح (حسب قولهم) من الدارسين الأوربيين فقد أصبح كلامه لا قيمة له . وينبغى أن يطرح . وهؤلاء لم يكلفوا خاطرهم . ببساطة . مشقة النظر فى قيم محتملة أخرى لفن شوقى . وركنوا إلى كسلهم الذى انتهى بقراءة سطور من مرجع . الله أعلم بقيمته . واستراحوا إلى محاكمة مسرح شوقى طبقا لذلك .[٣]

وهكذا انتهى بنا الحال إلى طريق مُغْلق فى درس شعر شوقى وفى تقديره والحكم عليه . وقد أوقعنا هذا الطريق المغلق فى تناقض عجيب ؛ فمن ناحية نقول إن شوقى شاعر العرب والإسلام ، وهو أمير الشعراء . ومن ناحية أخرى نقول : هو الشاعر الذى لا يدرك من أصول فنه ما يدركه متخرج «متوسط الحال» ، يعد رسالة «متوسطة الحال» ليحصل بها على الماجستير ! فهل ثمة دليل أقوى من هذا الدليل على حالة الاضطراب «والتشويش» التى وصلنا إليها فى أمر النظر فى شعر شوقى ؟

إن الدورة قد اكتملت ، والحلقة الصمّاء قد أحكم طرفاها . ولابد من مخرج . وعندى أن المخرج الملائم الوحيد هو العودة إلى نصوص شعر شوقى . والبدء منها ، وطرح كل «أفكار مسبقة» . ينبغى أن ننظر فى هذا الشعر مبرئين من المشاعر المتوارثة المنحازة إلى شوقى أو ضده . ومبرئين حتى من الانحياز إلى ما نحب أن يكونه شوقى من أنه شاعر الأمة العربية والأمة الإسلامية[٤] ومبرئين كذلك من الاعتقاد بأن ثمة موضوعات مهمة فى الشعر . وموضوعات غير مهمة ، ومبرئين من «عقدة النقص» التى ترى نموذج الكمال فيما يكتبه الغربيون عن أصول الفن .[٥]

فإذا وجدنا أنفسنا وجها لوجه أمام النص فحصناه فى ذاته . بصفته بناء لغوياً خاصاً ، يفضى إلى معان بعينها . ويتخذ له موضوعا من داخل تركيبه ، يعبّر عن رؤية الشاعر الفنية ، لا عن موقفه السياسى ، أو الاجتماعى . فكم من متاهات تاه فيها الباحثون عن موقف الشاعر السياسى والاجتماعى ، مسجلين على أنفسهم سذاجة النظرة وضيقها ، وعمق الفن واتساع مداه .

ويحتاج فحص النص إلى عدة الناقد الأساسية ، وهى القدرة على فهم «رؤية» الفنان ، وعقد حوار معها ، وتقديرها حق قدرها . وعدة الناقد هى «موهبته» «والموهبة كلمة لا يمكن تعريفها على وجه الدقة ، وإن أمكن تقريب معناها ؛ فالذى لم يخلقه الله بموهبة الناقد لا يمكن أن يصير ناقدا على الإطلاق . ودعنى أقرب معنى «الموهبة» كما أفهمه فأقول : إنها الحب الفطرى لهذا الشئ الخالد الجميل العظيم الذى هو «الأدب» ، والاعتقاد الراسخ فى ضرورته لجعل «الناس» «ناسا» بالمعنى الصحيح . والدارس إذا لم ينشأ على اعتقاد ذلك فمن الخير له ألا يشتغل فى نظرى بالنقد على الإطلاق .[٦]

على أن الموهبة وحدها لا تصنع ناقدا . ولا يمكن أن تنتج تلقائيا المقدرة على كتابة مقالة نقدية جيدة . ولست فى حاجة إلى

القول بأن الذى يضع الموهبة فى «حالة عمل» هو «الثقافة» و«الثقافة» كلمة غامضة أخرى يحتاج معناها إلى تقريب. وعندى أن ثقافة الناقد هى خبرته الحاصلة من الاطلاع المنظم على أكبر قدر ممكن من الأعمال الإبداعية والنقدية، وإنتاج الفكر البشرى فى غير الأدب والنقد، ثم هواياته، وتأملاته، واحتكاكه بالناس والأشياء، وأسفاره.. الخ، وبعبارة أخرى ثقافة الناقد هى رؤيته الحاصلة مما اكتسبه فى حياته من نظر وبصر وقدرة على التحليل، والتركيب والاستنتاج.

ومن علامات هذا الضرب من الثقافة أنه يعلن عن نفسه، ولكن على نحو غير مباشر. وهو غير «كمية المعلومات» التى لا يستطيع صاحبها تأجيل الإعلان عنها فور بدئه الكلام على هذا العمل الأدبى أو ذاك.

وشعر شوقى محتاج إلى تضافر جهود النقاد الموهوبين المثقفين من أبناء هذه الأمة، الذين يتعاطفون مع الفن الشعرى، لا مع شخص شوقى، والذين يحبون الشعر، ويعتقدون أنه ضرورة حياة، ويتوفرون على مهمة إيصال صورة الشعر، فى الماضى والحاضر، صحيحة إلى الأجيال القادمة.

ولست أزعم - والعياذ بالله - أن ما أقدمه هنا من قراءة لقصيدة «لبنان» لشوقى يدخل فى هذا الباب، أو يحقق شيئا ذا خطر مما أشرت إليه، وإنما أقول إن نوعا قريبا من نوع محاولتى ينبغى أن يتكرر، وذلك حتى تثبت فى أذهان الناس حب الوقوف عند الشعر، ونقرأ معهم - ولا أقول لهم - أكبر عدد ممكن من القصائد. وهدفى من تقديم هذه القراءة أن أدعو غيرى أن يقدم قصائد أخرى بطريقته الخاصة فى القراءة، وأن يهدى إلى القارئ المتعطش نموذجاً فى القراءة أفضل من النموذج الذى أقدمه. ويخيل إلىّ أن القارئ ملّ الإشارات العامة الغامضة المبهمة، كما ملّ الإشارات المتعالية إلى الفلسفات، والمذاهب، والمدارس، وأصبح فى حاجة ماسة إلى النموذج التطبيقى. وأنا على يقين من أن تراكم نماذج القراءة - حتى على نحو كمىّ - والإلحاح بها على ذهن القارئ سيلفت النظر يوما ما إلى أن ثمة شيئا رائعا، ومفيدا وممتعا، فى الشعر لا يستقيم بدونه أمر الحياة.

أما إذا لم تثمر مثل هذه الدعوة إلى قراءة «النص الشوقى»، وبقينا ندور فى فلك أنه شاعر الأمة، وأمير الشعراء، أو الشاعر الذاتى السطحى التقليدى الذى لا يعرف أصول فنه، فسيبقى شوقى فى حياتنا كالشبح، الذى يتحدث الناس جميعاً عنه دون أن يكون واحد منهم قادرا على وصفه باعتباره كيانا ملموسا من لحم ودم.

لبنان[7]

١ - السحر من سود العيون لقيته
والبابلي بلحظهن سقيته

٢ - الفاترات وما فترن رماية
بمسدد بين الضلوع مبيته

٣ - الناعسات الموقظاتي للهوى
المغريات به وكنت سليته

٤ - القاتلات بعابث فى جفنه
ثمل الغرار معربد إصليته[8]

٥ - الشارعات الهدب أمثال القنا
يحيي الطعين بنظرة ويميته

٦ - الناسجات على سواء سطوره
سقما على منوالهن كسيته

٧ - و أغن أكحل من مها «بكفية»
علقت محاجره دمي وعلقته[9]

٨ - لبنان دارته وفيه كناسه
بين القنا الخطار خط نحيته

٩ - السلسبيل من الجداول ورده
والآس من خضر الخمائل قوته

١٠ - إن قلت تمثال الجمال منصبا
قال الجمال براحتي مثلته

١١ - دخل الكنيسة فارتقبت فلم يطل
فأتيت دون طريقه فزحمته

١٢ - فازور غضبانا وأعرض نافرا
حال من الغيد الملاح عرفته

١٣ - فصرفت تلعابي إلى أترابه
وزعمتهن لبانتي فأغرته

١٤ - فمشى إلي وليس أول جؤذر
وقعت عليه حبائلي فقنصته

١٥ - قد جاء من سحر الجفون فصادني
وأتيت من سحر البيان فصدته

١٦ - لما ظفرت به على حرم الهدى
لابن البتول وللصلاة وهبته

١٧ - قالت ترى نجم البيان فقلت بل
أفق البيان بأرضكم يممته

١٨ - بلغ السها بشموسه وبدوره
لبنان وانتظم المشارق صيته

١٩ - من كل عالي القدر من أعلامه
تتهلل الفصحى إذا سميته

٢٠ - حامي الحقيقة لا القديم يؤوده
حفظا ولا طلب الجديد يفوته

٢١ - وعلى المشيد الفخم من آثاره
خلق يبين جلاله وثبوته

٢٢ - فى كل رابية وكل قرارة
تبر القرائح فى التراب لمحته

٢٣ - أقبلت أبكي العلم حول رسومهم
ثم انثنيت إلى البيان بكيته

٢٤ ـ لُبنانُ والخُلْدُ اختِراعُ اللهِ لَمْ
يُوسَمْ بأزْيَنَ مِنهُما مَلَكُوتُه

٢٥ ـ هُوَ ذِرْوَةٌ في الحُسْنِ غيرُ مَرُومَةٍ
وَذَرَا البَرَاعَةِ و الحِجَى «بَيْرُوتُه»[10]

٢٦ ـ مَلِكُ الهِضَابِ الشُّمِّ سُلْطَانُ الرُّبَى
هَامُ السَّحَابِ عُرُوشُهُ وَتُخُوتُهُ

٢٧ ـ سَيْنَاءُ شَاطِرُه الجَلالَ فَلا يُرَى
إلاّ لَهُ سُبُحَاتُهُ وَسُمُوتُهُ[11]

٢٨ ـ وَالأبْلَقُ الفَرْدُ انْتَهَتْ أَوْصَافُه
في السُّؤدُدِ العَالِي لَهُ وَنُعُوتُهُ

٢٩ ـ جَبَلٌ عَلَى آذَارَ يُزْرِي صَيْفُهُ
وَشِتَاؤُهُ يَئِدُ القُرَى جَبَرُوتُه

٣٠ ـ أَبْهَى مِنَ الوَشْيِ الكَرِيمِ مُرُوجُهُ
وَأَلَذُّ مِنْ عَطَلِ النُّحُورِ مُرُوتُهُ[12]

٣١ ـ يَغْشَى رَوَابِيَهُ عَلَى كَافُورِهَا
مِسْكُ الوِهَادِ فَتِيقُهُ وَفَتِيتُهُ

٣٢ ـ وَكَأَنَّ أيَّامَ الشَّبَابِ رُبُوعُهُ
وَكَأَنَّ أَحْلامَ الكِعَابِ بُيُوتُهُ

٣٣ ـ وَكَأَنَّ رَيْعَانَ الصِّبَا رَيْحَانُهُ
سِرُّ السُّرُورِ يَجُودُهُ وَيَقُوتُهُ

٣٤ ـ وَكَأَنَّ أَثْدَاءَ النَّوَاهِدِ تِينُهُ
وَكَأَنَّ أَقْرَاطَ الوَلائِدِ تُوتُهُ

٣٥ ـ وَكَأَنَّ هَمْسَ القَاعِ فِي أُذُنِ الصَّفَا
صَوْتُ العِتَابِ ظُهُورُهُ وَخُفُوتُهُ

٣٦ ـ وَكَأَنَّ مَاءَهُمَا وَجَرْسَ لُجَيْنِهِ
وَضَحُ العَرُوسِ تَبِينُهُ وَتَصِيتُهُ

٣٧ ـ زُعَمَاءَ لُبْنَانٍ وَأَهْلَ نَدِيِّهِ
لُبْنَانُ فِي نَادِيكُمُو عَظَمُوتُهُ

٣٨ ـ قَدْ زَادَنِي إِقْبَالُكُمْ وَقَبُولُكُمْ
شَرَفَاً عَلَى الشَّرَفِ الَّذِي أُولِيتُهُ

٣٩ ـ تَاجُ النِّيَابَةِ فِي رَفِيعِ رُؤُوسِكُمْ
لَمْ يَنْسَ لُؤْلُؤَهُ وَلا يَاقُوتُهُ

٤٠ ـ «مُوسَى» عَدُوُّ الرِّقِّ حَوْلَ لِوَائِكُمْ
لا الظُّلْمُ يُرْهِبُهُ وَلا طَاغُوتُهُ[13]

٤١ ـ أَنْتُمْ وَصَاحِبُكُمْ إِذَا أَصْبَحْتُمُو
كَالشَّهْرِ أَكْمَلَ عِدَّةً مَوْقُوتُهُ

٤٢ ـ هُوَ غُرَّةُ الأَيَّامِ فِيهِ وَكُلُّكُمْ
آحَادُهُ فِي فَضْلِهِ وَسُبُوتُهُ

٣

تبدأ القصيدة بداية «صوتية» شديدة، تتمثل فى ذلك الحرف المشدد فى كلمة «السّحر» من البيت الأول:

أَلسّحر فى سود العيون لقيته والبابلى بلحظهن سقيته

وهى بداية متحدية تُعلن عن أن الشاعر سينحت قصيدته من صخر، وسيعبّد طريقها كما يعبد الطريق الجبلى بواسطة «التفجير»، حتى تستوى عملا «كلاسيكيا» نموذجيا، مبنيا على نحو هندسى منطقى، يشتمل على بداية، ووسط، ونهاية، كما يشتمل على زوايا وأروقة، وله معمار مكتمل الأركان، يصاغ فى موسيقى متدرجة، مستوية ومتموجة، صاعدة وهابطة، يشبه عمل النحات، ويشبه عمل الرسّام، ويشبه الغابة الطبيعية، ويشبه البحر، ويشبه الجبال ذات الأخاديد ـ أو بعبارة تغنى عن كل هذا ـ يشبه الحياة!

وتضعنا كلمة الافتتاح «**السّحر**» منذ البداية فى حالة من العمق، والغموض، والتطلع، والخوف، وكل ما إلى ذلك من أنواع «**عدم اليقين**» و«**توقع الخوارق**». وقد واجهنا الشاعر بهذه الكلمة ـ أو بهذه القيمة اللغوية ـ منذ البداية، وذلك حتى نقع فى أسرها (وربما قلتَ فى «**سحرها**»)، ثم لم يلبث أن ربطها ربطا وثيقا بالسواد (من سود العيون)، فبان لنا أنه ليس السحر فحسب، بل السحر الحاصل من«**سود العيون**» (**فهل** يراد منا أن نقع فى أسر جديد هو أسْر «السحر الأسود»؟!) ولابد أن تكون النتيجة المتوقعة أن أثر هذا «**السحر**» فى النفس أثر لا يمكن أن يقاوم. إنه يضع النفس فى حالة «**فقدان سيطرة**». ويجيء الشطر الثانى من البيت كاشفا بطريقة لا خفاء فيها عن «**فقدان السيطرة**» هذا، وذلك عن طريق «**الاطراد والتجانس**»، فإذا كان «**السحر من سود العيون**» يفقدنا السيطرة على النفس فإن «**البابلى**» (الخمر الجيدة) تفعل بنا الشئ ذاته، أو قل تضاعف الإحساس «**بالسحر من سود العيون**» و«**تتوازن**» معه و«**تتجانس**».

وفقدان السيطرة يعنى سلب عنصر «**الحدة**» فى الإحساس بإشاعة الخَدَر فيه، وهذا السلب الذى يحدث ـ ضرورة ـ بفعل السحر، ويَعْمُق بفعل «**البابلى**»، يُجانَس فى البيت الثانى بقيمتين لغويتين هما «**الفاترات**» و«**ما فترن**»، وهما قيمتان تقوّيان أثر «**الفتور**». وتقوّيان الإحساس بأسر السحر، وأسر الخمر، فتنتشر ـ نتيجة ذلك ـ ظلال الخَدَر على مساحة واسعة، ترتد إلى الخلف (**البيت الأول**) وتنتشر إلى الأمام؛ ونحن ما نكاد ندرك «**الاطراد**» الماثل فى «**السحر**». و«**الخمر**»، «**والفتور**» حتى ندرك «**التقابل**» الماثل فى «**الفاترات**» و«**ما فترن**».

وفى هذه المرحلة المبكرة من القصيدة يبدأ وعينا فى إدراك أن هذه القصيدة مبنية من مادة «مطردة»، «متجانسة»، ومن مادة «متقابلة»، «متضادة». وهذا يقوى إحساسنا بالقيم المعبر عنها فى القصيدة، ويوضح لنا دلالات المعانى. ويأتى هذا من جمع الشئ إلى شبيهه أحيانا، وإلى نقيضه أحيانا. ويفعل «التقابل» فى الأبيات التالية فعله، ويكون هو العصب الأساسى الذى يمد عليه شوق نسيج المعنى. ومن الواضح أن أسلوب «**اللعب الحر على المتقابلات**» يسود سيادة مطلقة من بداية البيت الثانى إلى نهاية البيت السادس:

ألفاترات وما فترن رماية بمسدد بين الضلوع مبيته

الناعسات الموقظاني للهوى   المغريات به وكنت سليته
القاتلات بعابث في جفنه   ثمل الغرار معربد إصليته
الشارعات الهدب أمثال القنا   يحي الطعين بنظرة ويميته
الناسجات على سواء سطوره   سقما على منوالهن كسيته

فبالإضافة إلى «**الفاترات**» و «**ما فترن**» في البيت الثاني من القصيدة نجد «المسدد» (**الحركة والانطلاق**) . و «مبيته» (**الاستقرار المقابل للحركة**) في البيت ذاته . وفي البيت الثالث نجد مقابلة ظاهرة للعيان في «**الناعسات ـ الموقظاني**» . ومقابلة أخفى منها قليلا في «**المغريات**» و «**سليته**» ، إذ الإغراء نوع من التحريك . «**والسلوى**» نوع من الثبات في النسيان . وتقام في البيت الرابع مقابلة بين «**ثمل**» و «**معربد**» مع أن السبب فيهما واحد . وفي الخامس تناقض بين «**يحي**» . و «**يميت**» . وهذا كله مع اتصال «**المعنى الأم**» الناشىء من «**العيون**» . «**والسحر في العيون**» . «**والفتور**» في الألحاظ . **و«الفتور»** الناشىء من الخمر . ثم الرماح والقنا (التي هي الألحاظ) التي تشيع جوا من الحرب المعلنة والخفية .

ويقدم البيت السادس نوعا من المقابلة الخفية الكائنة بين السقم («**سقما**» = وما يتبعه من تعرى الجسم من الشحم واللحم) . وكلمة «**كسيته**» **وبهذا القدر من النظر في القصيدة يتضح أن شوقي ألقى نظرة خاطفة على جزئيات الموقف . وصورها بأسلوبه المختار . وكان تصويره سريعا خاطفا كذلك** . وهو بهذا كأنه مسافر في طائرة يستعرض المنظر من علٍ في سمائه التي تمكنه من رؤية كل التفاصيل . ولا تترك له سرعة الطائرة ـ في الوقت ذاته ـ أن يتوقف عند الجزئيات لفحصها ببطء . ومن ناحية أخرى لا يريد هو نفسه أن يتوقف عند فحص الجزئيات ، وذلك حتى لا تفوته روعة المشهد العام الذي يخلب لبه . ويمكن أن نشبّهه كذلك بزائر ينزل مدينة لأول مرة ، فهو يدرك منها أول ما يدرك معالمها العام ، وفهرسة شوارعها وميادينها ، وقبابها ، وحدائقها ، وذلك على نحو إجمالي . ولكنه واضح تماما .

لقد تحدث عن «**المنظر العام بجزئياته**» ـ إن صح التعبير ـ حديثا بدا في هيمنة صيغة الجمع في : «**العيون**» ، «**بلحظهن**» ، «**الفاترات**» ، «**فترن**» ، «**الناعسات**» ، «**الموقظاني**» ، «**المغريات**» ، «**القاتلات**» ، «**الشارعات**» ، «**الناسجات**» ، ودل على انبهاره بهذا «**المنظر العام المفصل**» ، وآن الأوان أن يقف الآن ـ بعد «**المسح العام**» للجمال ـ عند موقف تفصيلي ، جمالٍ بعينه . إنسان بعينه . أو هو ـ برؤية شوقي المجازية ـ «**ظبي**» ـ أو «**مها**» ـ من ظباء لبنان بعينه :

وأغن أكحل من مها «بكفية»   علقت محاجره دمي وعلقته
لبنان دارته وفيه كناسه   بين القنا الخطار خط نحيته
السلسبيل من الجداول ورده   والآس من خضر الخمائل قوته
إن قلت تمثال الجمال منصبا   قال الجمال براحتي مثلته

كان شوقي قد خصص للمنظر العام ستة أبيات ، وهو يخصص الآن للمنظر الخاص عشرة أبيات (هذه أربعة منها ، وستتلو ستة أخرى) ، وهذه قسمة شبه عادلة (حتى من الناحية الكمية البحتة) .

والملاحظ **أولا** أن أسلوب «**الإيهام**» (في الإشارة إلى المرأة الجميلة على أنها «**مها**» ، واستيفاء صفاتها ، ومن ثم أركان الصورة التعبيرية على هذا الأساس) مستمر في الأبيات الأربعة السابقة ، «**وأغن أكحل**» (جَمَع بين سحرى الصوت والسِّمَة) ، والملاحظ ثانيا أن شوقي يصل «**الكحل**» هنا «**بالسواد**» هناك في مطلع القصيدة ، فيبقينا واقعين تحت تأثير «**السحر من سود العيون لقيته**» . كما يصل «**علقت محاجره دمي وعلقته**» هنا «**بالبابلي بلحظهن سقيته**» هناك ، فالمحاجر هنا تعلق الدم ، والخمر إنما تؤثر عن طريق الوصول إلى الدم . والملاحظ **ثالثا** أنه يذكر «**لبنان**» في البيت الثامن ـ ولأول مرة في القصيدة ، ولكنه لا يقف عنده ، وإنما يتخذه فحسب معبرا لاستيفاء الموقف الذي يحاول استيفاءه منذ مطلع القصيدة .

ولاتزال العناصر الطبيعية تفيض عليه ، الماء الجاري ، والخضرة الشاملة . وهو لا يستخدمها باعتبارها هدفا في ذاتها ، وبعبارة أدق لا يذكرها مفردة . وإنما من حيث هي خيط في نسيج خاص ، يعود به في النهاية إلى هذا الكيان الجميل الذي يدور حوله من شتى الزوايا ليبرز لنا جماله كاملا ، حتى لكأنّه تمثال ينحته شوقي على نحو ما يُحِبّ . ونحس أن شوقي نفسه على وعي بأنه «**ينحت**» بالشعر تمثالا لهذا المخلوق الجميل ، ولم يكن عمل «**المثال**» بعيدا أبدا عن ذهنه . أو لم يكن نحته القصيدة من «**مادة خام**» هي اللغة بعيدا في ذهنه عن نحت «**المثال**» تمثاله الجميل من مادة الحجر الخام التي يشكل منها :

إن قلت تمثال الجمال منصبا   قال الجمال براحتي مثلته

و«الإيهام» ـ الذي استمر منذ مطلع القصيدة . والذي قدم لنا الإنسان الجميل في صورة المها ـ يكتسب معناه في ضوء حقيقة واقعة هي أن شوقيا شاعر ذو رؤية «كلاسيكية جديدة» ومعنى هذه الصفة أنه ينشئ عمله الشعرى بطاقة كبيرة تعمل من خلال الأُطُر ، والتقاليد ، وألوان السياق المتوارثة . وينبغي ألا يتبادر إلى الذهن أن هذه الرؤية الكلاسيكية تقلل من شأن شاعرية شوقي . أو تحط من قدر طاقته الإبداعية . ويكفي أن نستحضر في الذهن أن كورني ، وراسين ، وملتن ، وبوب ، وجونسون ، ودريدن ، وسواهم من العمالقة ، كانوا شعراء كلاسيكيين . وغاية ما يمكن أن يقال إن الشاعر الكلاسيكي يرى أن موهبته ـ وهي موهبة فرد ـ لا تحدث أثرها كاملا إلا إذا عملت ضمن حدود مشروعة معترف بها ، وأن الصوت المفرد لا يمكن أن يصنع «سمفونية» شعرية . وأن الركائز «والمراجع» التي أرساها الأقدمون ، شاعراً عبقريا بعد شاعر عبقري ، هي الصيغة الملائمة المؤثرة التي يجب أن يعزف في إطارها اللحن العبقري الجديد ، وهنا ينحصر «الخلق» ـ بمعنى الاختراع على غير مثال سابق ـ في أضيق الحدود ، ويبقى «الخلق» على نموذج ومثال مستقر في وعي المتلقى مضمارا ممتدا بدون حدود .

ثم يتحول الإيهام السائد منذ مطلع القصيدة تحولا «محسوبا» في البيت الحادى عشر . ويعلن عن هذا التحول في العبارة الأولى : «دخل الكنيسة» . لقد كنا من قبل ندرك أن شوقيا يصف فتاة

جميلة . ولكن من خلال «إيهام» كامل بأنه يصف حيوانا لطيفا ، جميلا . أما وقد قال الآن : «**دخل الكنيسة**» فقد مال بالصفة إلى «الإنسان الجميل» . وأصبح من حقنا أن نقول : آه . وإذن فأنت تصف إنسانا . وهل يدخل الظبي الكنيسة ؟ وقد يقال : نعم يدخلها في الشعر . وقد حمحم حصان عنترة شاكيا . وتأوهت ناقة المثقب العبدى – شاكية أيضا – تأوه الرجل الحزين . ولكن بوسعنا أن نرد أيضا بأن الشاعر هنا (شوقى) يقوم بهذا التحول (أو الترشيح) الذى يسوغ لنا أن نفهم منه – ومعه – بأن السياق الذى يضع فيه هذا الكائن يتحول من عالم «**المها الجميل**» إلى عالم «**الفتاة الجميلة**» . **على أن هذا ليس التحول الوحيد الذى يطالعنا منذ هذا البيت** الحادى عشر ؛ **فقد قام شوقى بتحول آخر مهم هو التحول بأسلوب الأداء من الأسلوب «الوصفى التصويرى» إلى أسلوب «القصص** الخالص» . **لقد خفت الصور القائمة على التشبيهات فى هذا القسم إلى حد كبير . وحل محلها تتابع الحدث القصصى** . ولقد أصبح هذا الكيان الجميل ، الذى داعبه وأسكره على نحو غامض فى أول القصيدة ، كيانا حقيقيا من لحم ودم ، يتحرك أمام عينيه ، ويخايله ، ويسمح له أن يخاتله . وهذا يدل على أن الرمز قد اكتمل على نحو عاد يسمح له بأن ينسج حوله القصص ، وأن نسير نحن فيه معه غير قلقين .

دخل الكنيسة فارتقبت فلم يطل   فأتيت دون طريقه فزحمته
فازور غضبانا وأعرض نافرا   حال من الغيد الملاح عرفته
فصرفت تلعابى إلى أترابه   وزعمتهن لبانتى فأغرته
فمشى إلى وليس أول جؤذر   وقعت عليه حبائلى فقنصته
قد جاء من سحر الجفون فصادنى   وأتيت من سحر البيان فصدته
لما ظفرت به على حرم الهدى   لابن البتول وللصلاة وهبته

تلك قصة تقليدية مكتملة العناصر . فيها الشخصية . والحدث المتطور عن طريق الصراع الخفى الصامت ، وفيها العقدة . والحل . وما إلى ذلك مما يردده واصفو (ولا أقول نقاد) القصص . ويمكن أن يقال إن البطل هنا هو الراوى ، وقد عقد لنفسه لواء «**الهيمنة**» المطلقة . وذلك حين صاغ القصة كلها بضمير المفرد المتكلم . إنه العالم ببواطن الأمور . الذى يمسك بخيوط الموقف كلها فى يديه . ولديه ثقة مطلقة ، ومعرفة كاملة . بإدارة هذه الخيوط . كما أنه متأكد من أن الموقف سينتهى لصالحه . و«**الهيمنة**» واضحة منذ اللحظة الأولى : «**ارتقبت فلم يطل**» ؛ إنه لم يكلف نفسه حتى مشقة الانتظار الطويل . ولم يستغرق فى يديه الموقف المحايد . الذى يسلم إلى بدء الصراع . سوى بيت واحد هو البيت الأول . وجزئيات الحدث فى هذا البيت ينهض بها شخص وآخر دون اصطدام فعلين (والصراع لا ينشأ – بالضرورة – إلا من احتكاك فعلين) . وهذه الجزئيات هى : «**ارتقبت**» – «**لم يطل**» – «**أتيت دون طريقه**» – «**زحمته**» . وبنظرة إلى هذه الأفعال تتأكد لنا ظاهرة «الهيمنة» التى يمارسها البطل . ويكفى أن نلاحظ أنه خصص ثلاثة أفعال منها لصيغة المتكلم . وفعلا واحدا لصيغة الغائب .

ولا تبدأ الشخصية الأخرى الفعل إلا مع بداية البيت الثانى .

ولكنها تبدأ على نحو نشط يجعل الفعل متبوعا بسلسلة أفعال : «**فازور غضبانا**» (أو لعله متغاضب) . «**وأعرض نافرا**» (أو لعله متظاهر بالنفور) . على أن هذه الأفعال المعلنة لم تقابل من جهة البطل الراوى بمثلها . ولا بأفعال من نوعها (وهذا من حسن السياسة والتكتيك فيما يبدو !) . لقد تحول الصراع . الذى بدأ معلنا . إلى حرب خفية . وهى نوع من الحرب تؤكد ظاهرة «**الهيمنة**» من جديد ؛ فهى تشير إلى أن الراوى (الشاعر) يمارس خبرته بأنواع النفوس . ومابنبغى عمله فى كل موقف :

فصرفت تلعابى إلى أترابه   وزعمتهن لبانتى فأغرته

لقد اختار إثارة نوازع الغيرة سلاحا للحرب . وقد تبين – فيما انتهت إليه الأمور – أنه كان على يقين من فعالية هذا السلاح . وتعود «**الهيمنة**» . والثقة المفرطة بالنفس من جديد . وذلك فى شكل نتيجة عملية باهرة :

فمشى إلىّ وليس أول جؤذر   وقعت عليه حبائلى فقنصته

لقد بدأ الشاعر الحديث عن «الشخص الآخر» باعتباره «**مها**» (وأغن أكحل من مها بكفية) . وتحول به فى وسط الحديث إلى بشر (دخل الكنيسة) . وعاد الآن ليتحدث عنه بصفته «**جؤذرا**» . ولكننا فى الحالات الثلاث لا تتشكك فى كونه «**فتاة جميلة**» (مع تفاوت فى هذا التشكك بطبيعة الحال) . **كما لا تتشكك فى أن شوقى يبنى بالغزل فى جميع الأحوال بناء شعريا معادلا للموصوف . من لغة منظومة على نحو خاص . لغة تصويرية موسيقية . يعزف فيها على وتر الطرب العالى الذى يعمق فى نفوسنا ونحن نطيل الاستماع إلى إيقاع «بحر الكامل» ؟ ذلك الإيقاع الذى نسج على منواله مئات من الشعراء العرب المجيدين الذين سبقوا شوقى . والذين لا يريد شوقى – طواعية واختيارا – أن يتمرد عليهم . بل – على العكس من ذلك – يريد أن يضم صوته القوى إلى أصواتهم القوية** .

وإذا كان الذى أسر الشاعر أولا «**السحر فى سود العيون**» فإن الذى أسره فى هذا «المخلوق» المعين أنه «**جاء من سحر الجفون**» . وينبغى أن نقف فنطيل الوقوف عند هذين الطرفين اللذين يربطان بين أجزاء القصيدة بقوة . لكأن شوقى يبنى بذلك مجموعة «ركائز» تعود إليها عوامل التأثير الشعرى فى جميع الأحوال .

على أن تحولا آخر يتم على نحو ما فى البيتين الأخيرين من هذا القسم ؛ ففى البيت الخامس عشر يتوزع الأمر بالسوية بين «هيمنة» البطل . «وهيمنة» الطرف الآخر :

قد جاء من سحر الجفون فصادنى   وأتيت من سحر البيان فصدته

وإذن فقد وقع الشاعر فى «الحبائل» التى أوقع فيها الطرف الآخر . ولم تكن له آخر الأمر الغلبة المطلقة . على أنه يقوم بتصرف مثير فى النهاية فيطلق صيده طواعية واختيارا . وذلك بعد كل الجهد المبذول . والحرب الخفية (اللتين كانتا فيما يبدو مقصودتين لذاتيهما) .

ولا يكفى التعليل الذى أورده الشاعر دليلا مقنعا ؛ فكما أن « الصلاة والمسيح عيسى » يمكن أن يكونا سببا لتركه يمكن أن يكونا سببا للتشبث به . إنما يكمُنُ السر كله فى أن شوقى – فى كل ما قال – لا يتغزل غزلا حقيقيا ، وإنما يبنى قصيدة « محكمة الصنع » على الطراز الكلاسيكى . إنه يلعب لعبا فنيا حرا . وهو ليس متورطا فى شئ يسلبه إرادته ، ويغلبه على أمره ، ومن ثم فهو يريد أن يبقى « سيد الموقف » حتى اللحظة الأخيرة ، وهل ثمة سيادة على النفس أقوى من أن يصارع المرء إرادة شخص آخر ، وينتصر انتصارا حتميا فى الصراع ، ثم يتخلى عن « مغنمه » تخليا اختياريا ؟ **ولايعنى هذا التخلى بحال أن شوقى لم يحقق غرضه . أو لم يشف غليله ؛ لقد حقق مراده ، وشفى نفسه ، ولكن من الناحية الفنية . وهى الناحية الجوهرية فيما يتصل بكل شاعر حقيق ، وفيما يتصل بالشاعر الكلاسيكى بصفة خاصة . إن معركته الحقيقية ليست مع ظبى أومها ، بل ليست حتى مع فتاة جميلة . إنها مع خامات فنه ووسائله** . إنها مع نفسه آخر الأمر . وهو إذ صاغ الموقف ، أو نحته نحتا ، مرحلة بعد مرحلة ، متدرجا من « السحر العام » إلى « السحر الخاص » ، إلى « الالتحام بالجمال » ، والحصول عليه ، ثم التطهر بالشعر ، أصبح عنده سواء أن يحتفظ بمغنمه أو يطلقه ! ولماذا يحتفظ به ؟ ألتحقيق المتعة ؟ إن المتعة قد تحققت أصلا ببناء المعانى بناء شعريا ، والشعر هو ما يطلب المزيد منه الآن ولا يطلبه من أية نواح أخرى .

ويأتى هذا المزيد من المتعة بالإنجاز الشعرى حين يحقق تحولا آخر فى مجرى القصيدة بجزء حيوى منها يبدأ بالبيت السابع عشر ، ويستغرق تسعة أبيات :

قالت ترى نجم البيان فقلت بل   أفق البيان بأرضكم يممته
بلغ السها بشموسه وبدوره   لبنان وانتظم المشارق صيته
من كل عالى القدر من أعلامه   تتهلل الفصحى إذا سميته
حامى الحقيقة لا القديم يؤوده   حفظا ولا طلب الجديد يفوته
وعلى المشيد الفخم من آثاره   خلق يبين جلاله وثبوته
فى كل رابية وكل قرارة   تبر القرائح فى التراب لمحته
أقبلت أبكى العلم حول رسومهم   ثم انثنيت إلى البيان بكيته
لبنان والخلد اختراع الله لم   يوسم بأزين منهما ملكوته
هو ذروة فى الحسن غير مرومة   وذرا البراعة والحجى بيروته

وتعود حيوية هذا الجزء إلى أنه يحقق جوانب أساسية من « كلاسيكية » القصيدة ، ويدفع بها خطوة – بل خطوات – نحو تكامل بنائها . وأول هذه الجوانب مزج العناصر الطبيعية بالنواحى البشرية فى توازن مؤثر . وإذا تجاوزنا عن الصفة الفخمة التى خلعها شوقى على نفسه فى « **نجم البيان** »[14] والتفتنا إلى الناحية التركيبية فى القصيدة وجدنا أنه يوازن هذه الصفة فى الحال بعبارة « **أفق البيان** » ، كما أنه يوازن مطلع « **نجم البيان** » (السماء) بكلمة « **أرضكم** » . **ونحن إذ ندرك هذا التوازن نصبح أكثر وعيا بعنصر « كلاسيكى » أصيل فى القصيدة . وهو عنصر التوازن البارع الذى يمسك فيه شوقى بخليط مدهش من « مادة العمل » . وينظمها دون كبير جهد . ودون أدنى تكلف . ويحكم توزيعها بحس مرهف . وطاقة عالية مدربة .**

ويطرد تنسيق العناصر الطبيعية . وتوازن توزيعها . فى البيت الثامن عشر :

بلغ السها بشموسه وبدوره   لبنان وانتظم المشارق صيته

وقد ننظر نظرة عاجلة فنقول إن كل ما فى هذا البيت ينتمى إلى « **العناصر الطبيعية الصامتة** » . وهل نطالع فى هذا البيت سوى « **السها** » ، و« **الشموس** » ، و« **البدور** » ، و« **لبنان** » ، و« المشارق » ؟ ولكننا إذ نعيد النظر ندرك – بالطبع – أن « **الشموس والبدور** » هم « **أهل لبنان** » . وبذا يبدأ « **العنصر البشرى** » فى أخذ مكانه داخل العناصر الطبيعية الخالصة . مما يجعلنا نقول – دون تعسف – إننا أمام عنصرين بشريين هما « **شموسه وبدوره** » . وثلاثة عناصر طبيعية هى « **السها** » . و« **لبنان** » . و« **المشارق** » . وقد نمضى فى استخراج ألوان أخرى من التقابل فى قيم لغوية أخرى فى البيت فى « **بلغ** » ، « **وانتظم** » .. إلخ .

وحين يمضى شوقى إلى إحداث مزيد من « **التوازن** » يدخل إلى البناء فى القصيدة عناصر جديدة ؛ فهو يوازن فى البيت التالى (التاسع عشر) بين عنصر بشرى (من أعلامه) :

من كل عالى القدر من أعلامه   تتهلل الفصحى إذا سميته

وبين عنصر معنوى ، موغل فى معنويته . هو « **الفصحى** » . **والتوازن بين هذين العنصرين توازن « مقابلة » . وتوازن « اطراد » فى الوقت ذاته . وهو يقوى وعينا « بكلاسيكية » الشاعر التى تبحث عن « الخاص » فى الناس (أعلامه) . والخاص فى الأشياء (الفصحى)** (وانظر إلى « الاطراد » الماثل فى « **عالى القدر** » وفى « **أعلامه** » . « **والفصحى** » ؛ فكلها قيم توحى إلى اقتناص النمط الأمثل فى كل شئ ؛ ذلك النمط الذى يشغل ذهن شوقى – الشاعر الكلاسيكى – إلى أقصى حد) .

وفى البيت العشرين يكشف عن موقف « **متوازن** » آخر ، ولكن من زاوية جديدة هى زاوية « **التوسط** » فى إدراك الحقيقة . والتفكير فيها على أنها هى « **الواسطة الرابطة** » بين القديم والحديث . ومرة أخرى أقول إن شوقى يكشف بموقفه المعتدل غير المنحاز بين الماضى والحاضر ، عن سمة كلاسيكية أصيلة ؛ إذ حماية « **الحقيقة** » تتجلى عنده فى هذا الموقف الوسط :

حامى الحقيقة لا القديم يؤوده   حفظا ولا طلب الجديد يفوته

وهو موقف « **كلاسيكى** » رزين . لا يتعبد بالماضى ولا ينكر الحاضر . وهو – فى الوقت ذاته – لا يلقى بالا لمن ينكر القديم وتيهره – فحسب – منجزات الحاضر. إنه موقف « **الاعتدال** » الذى لا يعترف « **بالتطرف** » . وثمة مقابلة كائنة بين « **القديم** »

«**والجديد**» . ومقابلة أخرى كائنة بين «**يؤوده**» و «**يفوته**» . وهى مقابلة أساسها أن حفظ الماضى إذا استُشعر على أنه عبء ثقيل فإنه قد يؤدى إلى فوات الفرصة فى استيعاب منجزات الحاضر .

ومع ذلك الاعتدال فإن شوق – ومن زاوية كلاسيكية أيضا – ميّال إلى الارتكاز قليلا على الماضى فى بعض الأمور[16] . وهو يخصص الأبيات الثلاثة الباقية فى هذا القسم لهذا الارتكاز :

وعلى المشيد الفخم من آثاره خلق يبين جلاله وثبوته
فى كل رابية وكل قرارة تبر القرائح فى التراب تحته
أقبلت أبكى العلم حول رسومهم ثم انثنيت إلى البيان بكيته

والارتكاز على الماضى واضح من الصفات الواردة فى المعجم (وتأمل كلمات : «**الفخم**» . «**جلاله**» . «**ثبوته**») . ولكنه أوضح فى ذلك الولاء المتجلى فى التدرج – فى الأبيات – من مجرد «الإعجاب» فى البيت الأول . إلى البحث المضنى الذى يشبه «الحفريات التاريخية» فى البيت الثانى . إلى الاستعبار و«بكاء الأطلال» فى البيت الثالث . على أن التوازن الهندسى «الدقيق» والحرفية الشوقية – حرفة النقش والترصيع والمقابلة – وكل ضروب المهارة المعمارية – تبقى واضحة أتم الوضوح . وهى تتجلى فى «التقابل» الكائن بين شطرى البيت الأول ؛ إذ يجلى الشطر الأول مظهر الماضى . ويكشف الشطر الثانى عن قيمة كائنة فى الحاضر وماثلة للعيان . كما تتجلى فى «المقابلات» المعجمية فى البيت الثانى («**رابية – قرارة**» – «**تبر – التراب**») . وفى «**العلم**» و«**البيان**» فى البيت الثالث . وثمة قيمة ملحة تسرى فى هذا القسم سريان الدم فى الشرايين . وهى قيمة لمسها شوق لمسا فى المقطع السابق (الأبيات – القصة) . ولكنها هنا تسود سيادة مطلقة . وتلك القيمة هى «**البيان**» وما يتصل به . لقد كررت بلفظها فى سياق واحد من قبل «**سحر البيان**» . وفى ألوان عدة من السياق هنا : «**نجم البيان**» . «**أفق البيان**» . «**انثنيت إلى البيان**» . **ودار الشاعر حولها فى مواضع أخرى** : «**تنهلل الفصحى**» . «**تبر القرائح**» . «**أبكى العلم**» . وهو إذ يصل إلى هذه المرحلة يتمم النَّفَس الشعرى بالبيتين التاليين :

لبنان والخلد اختراع الله لم يوسم بأزين منهما ملكوته
هو ذروة فى الحسن غير مرومة وذرا البراعة والحجى بيروته

وما دام قد وصل إلى «**العلم**» فمن المؤثر أن يقرن إليه هنا «**الاختراع**» . ومادام قد قرن «**الاختراع**» «**بالعلم**» فى نسق شعرى فمن المؤثر أن يخلع هذا الوصف «**بأزين**» على الموصوف . وذلك ليلحق الموقف كله بعالم الفن الجميل . وكما كان ذكره «**للبنان**» فى كل مرة ذكرًا خاطفا كان ذكره هنا «**لبيروت**» ذكرا خاطفا ؛ فهما هنا وهناك قيمتان شعريتان أكثر منهما حقيقتان جغرافيتان .

وعند هذا الحد يعود شوق إلى العزف على وتر يكاد يكون خالصا للطبيعة الصامتة . والحق أن هذا العنصر لم يغب عن القصيدة على الإطلاق . وقد أنتج هذا العزف هنا لحنا طال طولاً نسبيا ؛ فبلغت أبياته أحد عشر بيتا ، تبتدئ بالبيت السادس والعشرين ، وتنتهى بالبيت السادس والثلاثين :

ملك الهضاب الشم سلطان الربى هام السحاب عروشه وتخوته
سيناء شاطره الجلال فلا يرى إلا له سبحاته وسموته
والأبلق الفرد انتهت أوصافه فى السؤدد العالى له ونعوته
جبل على آذار يزرى صيفه وشتاؤه يئد القرى جبروته
أبهى من الوشى الكريم مروجه وألذ من عطل النحور مروته
يغشى روابيه على كافورها مسك الوهاد فتيقه وفتيته
وكأن أيام الشباب ربوعه وكأن أحلام الكعاب بيوته
وكأن ريحان الصبا ريحانه سر السرور يجوده ويقوته
وكأن أنداء النواهد نبته وكأن أقراط الولائد توته
وكأن همس القاع فى أذن الصفا صوت العتاب ظهوره وخفوته
وكأن ماءها وجرس لجينه وضح العروس تبينه وتصيته

إن طبيعة الجبال الوعرة تملأ على القارئ وعيه وهو يستوعب هذه الأبيات . وصفة «العظمة» هى الصفة السائدة للطبيعة هنا ، ولا يخفى شوق امتلاء نفسه بهذا «الجلال الملكى» – «**ملك الجبال الشم . سلطان الربى**» – «**هام السحاب عروشه وتخوته**» . على أن «العظمة» لا تقف حدودها عند هذا المعجم «الملكى» . وإنما ترفده بما يلائمه من «الرفعة» المتمثلة فى «**الهضاب**» «**والربا**» «**هام السحاب**» . ويعود هذا الامتلاء «بالعظمة» ملحا فى البيت الثانى ؛ فيفرض نفسه من خلال «**الجلال**» . وتوازن «**السبحات**» «**والسموت**» . ولسنا بحاجة حتى إلى إمعان النظر لنرى وضوح هذا الخيط «الجليل» . واطراده فى الأبيات ؛ فنى البيت الثالث من هذا القسم يطالعنا فى «**الفرد**» . وفى «**السؤدد العالى**» ، وفى البيت الرابع يطالعنا فى «**الجبروت**» .

ثم تتحول صفة «العظمة» إلى صفة ليست بعيدة جدا عنها هى صفة «الأناقة» «والأبهة» . وهى مرسومة بريشة فنان فى :

أبهى من الوشى الكريم مروجه وألذ من عطل النحور مروته

والتوازن الذى يعتمد عليه هنا هو توازن المساحات (**المروج والمروت**) كما أنه توازن الألوان (**خضرة المروج . واصفرار المروت**) . وهذا التوازن «المكانى – اللونى» يستمر فيما يلى من الأبيات ؛ «**فالروابى**» (المساحة) تقابلها «**الوهاد**» ، **وفتيق المسك** (المسك المخلوط) يقابله **فتيت المسك** (المسك المسحوق) وهكذا **تغزل الخيوط «الملونة» على «المساحات» المتوازنة المتقابلة فتحدث فى نفوسنا الأثر المطلوب . وهو أثر يحدث أصلا من رنين اللغة ، ومعانيها الإيحائية لا المعجمية . ثم من طريقة رصف الكلمات على طُرُز خاصة ، ومن الإيقاع والموسيقى الحادثين من كل ذلك فى نهاية المطاف .**

أما الأبيات الباقية فى وصف الجبل فقد عمد فيها شوق إلى نغمة شعرية حادة عالية تحدث من توالى أداة التشبيه «كأن» ، وسيادتها على نحو مطلق (تكررت سبع مرات ، فى «سياقات» مختلفة) . ومجموعة التشبيهات التى تقدم فى هذا الجزء هى وسيلة الشاعر إلى التعبير عما يحدثه المنظر الماثل (أو المتخيل) فى نفسه . وذلك بغية تقريب المعنى الذى يريد توصيله على أدق صورة ممكنة . وهو يعمد

إلى نوع من التوازن «الشكلى» الموسيقى ليقيم عليه أساس البيت الثانى والثلاثين من القصيدة : «**أيام الشباب**» ـ «**أحلام الكعاب**» ، كما يعمد إلى توازن آخر يحدث نوعا مختلفا من الموسيقى ، وذلك فى «ربوعه ـ بيوته» . وفى البيت التالى يجدل خيوط النسيج الشعرى فيبرز الإيقاع المتوازن فى «**ريحان**» و«**ريحان**» ، وكذلك فى توالى حرف السين فى «**سر السرور**» ، وفى تقارب المقاطع الصوتية فى «**بجوده**» «**وبقوته**» . حتى إذا انتهى إلى البيت الرابع والثلاثين بنى التشبيه على مادة حسية مثيرة فى الشطر الأول (**أثداء النواهد تينه**) ، وعلى مادة أقل إثارة منها بكثير فى الشطر الثانى (**أقراط الولائد توته**) . وهذا يحدث أيضا نوعا من التوازن بين مادة طبيعية (الأثداء) ومادة صناعية (الحلى) . ثم عاد إلى عناصر الطبيعة الأساسية ، كاشفا عن الصلات الوثيقة بين هذه العناصر ، وكاشفا عن «الجدل» القائم و«الحوار» الحميم المستمر بينها . وما أشد فعالية التشبيه الذى يربط بين التفاعل الصوتى المتموج فى (**همس القاع فى أذن الصفا**) ، وصوت العتاب المتموج فى (**ظهوره وخفوته**) . ويستمر عنصر الصوت مشكلا المادة الأصلية فى الصياغة ؛ فمن صوت طبيعى إلى صوت آخر مختلف فى نوعه وتأثيره ؛ فهو ينتقل متدرجا من «**الهمس**» إلى «**الوسوسة**» فى «**وجرس لجينه**» . ويصل ذلك بحلى العروس ، تظهره ، وتحركه ليحدث صوتا . فنحن هنا أمام مظهرين مزدوجين يتقابلان مظهرين مزدوجين : الأول «**ماؤهما**» (ماء القاع وماء الصفا) وهو فى حالة حركة تنتج الجرس ، وفى حالة تموج تظهر اللون الفضى ، والثانى «**وضح العروس**» (حليها) فى حالة إظهاره (وضوح اللون) وفى حالة حركة (**تصيته**) تنتج الجرس (وتأمل محاولة «التوحيد» بين مادة الحلى والصفة التى خلعها على لون الماء !) .

وهكذا نرى أن شوقى قدم فى هذا القسم قيما تعبيرية بالغة التنوع ؛ فمن قوة «الجلال الملكى» إلى جو الفصول الطبيعية ، وزخارف المناظر الطبيعية وعطائها ، إلى ما يعادل كل ذلك من الأحاسيس البشرية المتفجرة . وهل نستطيع أن ندرك معنى الصيف ، والشتاء ، والمروج ، والروابى ، والكافور ، والمسك ، حق الإدراك إلا فى ضوء كونها موازية ومعادلة على نحو مطلق . لأيام الشباب ، وأحلام الكعاب ، وريحان الصبا ؟ وبوسعنا ـ بل ومن واجبنا ـ أن نمضى فى هذا الطريق لإدراك ألوان أخرى من التوازن بين المسك «**الفتيق**» والمسك «**الفتيت**» ، وبين «**التين والتوت**» ، ثم بين كل ذلك وبين عطاء «طبيعى» من نوع آخر هو «**أثداء النواهد**» . **ولعل هذا كله يؤكد المظهر الواضح الذى ألح عليه ، وهو «هندسة» القصيدة القائمة على محاور أساسية من «التقابل» بكل أنواعه وأشكاله ، «المطردة» «والمتعاكسة» ، الحسية والمعنوية ، الطبيعية والبشرية .. الخ كل ذلك بهدف بناء عمل شعرى «معمارى» ، «متوازن» ، «متكامل»** .

والحق أن «الجسم» الأساسى للقصيدة يكاد يكتمل بنهاية هذا المقطع ، والمقطع الباقى والأخير خاتمة ضرورية للقصيدة ؛ وهى ضرورية لأن شوقى رآها ضرورية ؛ بدليل أنه قالها وأثبتها . ولكننى لست أقطع بأن هذه الخاتمة تقف على ذات المستوى الرفيع الذى بلغته بقية أجزاء القصيدة :

زعماء لبنان وأهل نديه ... لبنان فى ناديكمو عظمته
قد زادنى إقبالكم وقبولكم ... شرفا على الشرف الذى أوليته
تاج النيابة فى رفيع رءوسكم ... لم يشر لؤلؤه ولا ياقوته
موسى عدو الرق حول لوائكم ... لا الظلم يرهبه ولا طاغوته
أنتم وصاحبكم إذا أصبحتم ... كالشهر أكمل عدة موقوته
هو غرة الأيام فيه وكلكم ... آحاده فى فضلها وسبوته

لقد بدأت القصيدة بلبنان البشر (**الحسن فى سود العيون لقيته**) ، وانتهت بلبنان البشر (زعماء لبنان) . ولكننا نلاحظ أن الشاعر على حين خلط مشاعره بالفئة الأولى إلى حد «فقدان الوعى» (**والبابلى بلحظهن سقيته) بقى محتفظا بمسافة واسعة بينه وبين الفئة الأخيرة ؛ فنغمة المجاملة والشكر هنا أبعد ما تكون عن نغمة السحر والشعر هناك . ولكننا إذا نظرنا من زاوية «التوازن الأسلوبى»** بان لنا أن الأسلوب ذاته ملحوظ فى الأساس الذى ينهض عليه البناء الشعرى . لقد بدأ بجموع الحسان ، ثم ركز على عنصر فرد منها (**وأغن أكحل**) وبقى عنده طويلا ، وهو هنا يتبع النظام ذاته فيبدأ بدءا جماعيا (**زعماء لبنان**) ، ثم يركز على عنصر مفرد (**موسى عدو الرق**) . وواضح بالطبع أن «**موسى**» ليس مفصولاً من «**زعماء لبنان**» هنا ، كما أن «**الأغن الأكحل**» ليس مفصولا عن «ذوات العيون السود» هناك ، وواضح كذلك أن المعالجة هناك معالجة تفصيلية على حين أنها هنا معالجة مختصرة تتلاءم والخاتمة .

وحين تصل القصيدة إلى غايتها يكون البيتان الأخيران مطلق لعب حر بإقامة تشبيه طريف بين الشهر وأيامه وزعماء لبنان . فيعقد لموسى (رئيس النواب) غرة الأيام ، ويدخر لبقيتهم «الآحاد والسبوت» ، هذا مع ما فى الآحاد من إيحاءات التفرد ، ومع ما فى السبوت من إيحاءات الراحة .[16]

لقد بدأت القصيدة ـ كما قلت ـ بالناس ، وانتهت بالناس ؛ على بون بعيد بين «رؤية» الناس شعريا فى البدء والختام . وبين البداية والنهاية نسى شوقى ـ أو تناسى ـ لبنان التاريخ والجغرافيا (ألم يكن فى وسعه أن يكتب قصيدة ـ أو منظومة ـ تقليدية ممجوجة يثرثر فيها ثرثرة فارغة عن أمجاد لبنان التاريخية وأهميته الجغرافية . وحياته اليومية ؟) وبنى ـ على طريقته الخاصة ـ قصيدة تعادل أحاسيسه ، وظف فيها مهارته وخبرته فى التعبير والتركيب . وبذا صنع لها موضوعا أوسع وأبعد من كل موضوع يمكن أن يفكر فيه أصحاب النظر فى الشعر من حيث «مضمونه» أو «موضوعه» . والحق أن موضوع هذه القصيدة ليس سوى بناء القصيدة ذاته .

ودعك مما يمكن أن يقال من أن هذه القصيدة يمكن أن تفكك إلى أبيات مفردة ! وأية مادة فى الدنيا لا يمكن أن تنحل إلى جزئياتها وعناصرها المفردة ؟ ودعك مما يمكن أن يقال من أن شوقى هنا يحاكى «غزل» و«وصف» الآخرين ! وأى إنسان فى الدنيا يمكن أن يزعم أنه يتنفس هواء لم تزفره رئتان من قبل ؟ إن الوقوف على أسلوب

البناء فى القصيدة أولى بالرعاية دائما من محاكمتها طبقا لمقاييس مجلوبة من خارجها . وإن تلقى عطاء الفن ، ومحاولة تحليله ، أولى بالرعاية دائما من النظر المتعالى إليه ، أو الاقتراب منه وفى يدنا صولجان السلطان النقدى ، أو حتى «ميزان العدالة» النقدى .

هوامش

(١) أنقل هنا فقرة طويلة من التوطئة (بعد المقدمة) لكتاب «الديوان» وأسأل القارئ إن كان يجد فيها أفكارا يمكن أن توصف بأنها نقدية :

«كنا نسمع عن الضجة التى يقيمها شوقى حول اسمه فى كل حين فنمر بها سكوتا كما نمر بغيرها من الضجات فى البلد لااستضخاما لشهرته . ولا لمتعة فى أدبه عن النقد فإن أدب شوقى وصفائه من أتباع المذهب العتيق هدمه فى اعتقادنا أهون الهينات . ولكن تعففا عن شهرة يزحف إليها زحف الكسيح . ويضن عليها من قولة الحق ضن الشحيح . وتطوى دقائق أسرارها ودسائسها طى الضريح ؛ لاحظ الحرص على السجع !) ونحن من ذلك الفريق من الناس الذين إذا ازدروا شيئا لسبب يقنعهم لم يبالوا أن يطبق الملأ الأعلى والملأ الأسفل على تبجيله . والتنويه به . فلا يعنينا من شوقى وضجته أن يكون لها فى كل يوم زفة وعلى كل باب وقفة . وقد كان هذا شأننا معه اليوم وغدا لولا أن الحرص المقيت . أو الوجل على شهرته المصطنعة تصرف به تصرفا يستثير الحاسة الأخلاقية من كل إنسان . وذهب به مذهبا تعافه النفس . فإن هذا الرجل يحسب ألا فرق بين الإعلان عن سلعة فى السوق والارتقاء إلى أعلى مقام السمعة الأدبية والحياة الفكرية . وكأنه يعتقد اعتقاد اليقين أن الرفعة كل الرفعة والسمعة حق السمعة أن يشترى ألسنة السفهاء ويكمم أفواههم . فإذا استطاع أن يقحم اسمه على الناس بالتهليل والتكبير . والطبول والزمور . فى مناسبة وغير مناسبة . وبحق أو بغير حق ـ فقد تبوأ مقعد المجد . وتسنم ذروة الخلود . وعفاء بعد ذلك على الأفهام والضمائر . وسحقا للمقدرة والإنصاف . وبعدا للحقائق والظنون . وتبا للخجل والحياء . فإن المجد سلعة تقتنى . ولديه الثمن فى الخزانة . وهل للناس عقول» .

[الديوان جـ ١ ص ٣]

(٢) لست هنا فى حاجة إلى اقتباس من مرجع ، أو فصل ، أو صفحة ، فالظاهرة أوضح من أن يستدل عليها بمثال . وتكاد تكون هى النتيجة المتوقعة سلفا لأية دراسة تتناول مسرح شوقى الآن .

(٣) من المسلم به أن الكلام الذى يكتبه المتخصصون فى المسرح ـ حتى لو كانوا أوروبيين ! ـ ليس صحيحا على إطلاقه . وأن مايصدق على أدبهم المسرحى لا يصدق على أدبنا بالضرورة . وأن الذين يستشهدون بكلامهم من «باحثينا» فهموه على وجهه الصحيح بالضرورة . والحق أن هواجس الإنسان وشكوكه فى هذا الجانب تمضى إلى ما لانهاية !

(٤) لا أقصد هنا التقليل من قيمة وجود شاعر للأمة العربية والإسلامية كما لا أقصد الحكم على شوقى بأنه ليس شاعر الأمة العربية . وإنما أقصد ـ ببساطة ـ وجوب امتحان هذه المقولة ومثيلاتها . لا امتحانا سياسيا أو دينيا . وإنما من الناحية «الشعرية» ، وذلك ليثبت بالدليل الشعرى أنه كذلك ، أو أنه ليس كذلك . إننا إذا لم نفعل ذلك اختلط الشاعر الحق للأمة بمن يدعى هذه الشاعرية ، ووقف كل من تحدث عن آمال الأمة بشعر ضعيف على قدم المساواة مع من تحدث عن هذه الآمال بشعر قوى .

(٥) لا يستطيع ناظر منصف أن يقلل من قيمة أدب الغرب أو نقد الغرب ، كما لا يستطيع أن يحط من شأن القيمة العالية التى جعلت آدابهم آدابا مزدهرة . وجعلت نقدهم نقدا مزدهرا . إنما أقلل ـ وأصر على ذلك ـ من شأن الاستشهاد بسطور من هنا . وسطور من هناك . ثم بناء أغرب الأحكام عليها من مثل ضعف الحبكة الفنية فى مسرحيات شوقى ، فهذه الطريقة فى تحليل العمل الأدبى ليست لها فى نظرى قيمة على الإطلاق . ولن تزيد عن «تشويش» الموقف النقدى لدينا ـ وهو مشوش بالفعل ـ واضطرابه . ومن ثم الهبوط بالدرس الأدبى كله .

(٦) يترتب على ذلك أن الإنسان الأمين ينبغى ألا يتخذ النقد الأدبى مجرد «حرفة» أو «مهنة» يكتسب منها قوت أولاده . أو يتخذ الدرس الأدبى مجرد وسيلة للحصول على الدرجات العلمية . أو يتخذ كل ذلك أداة «للوجاهة الأدبية أو الاجتماعية» . وما إلى ذلك من الأمور . وتعود ضرورة الحرب الشعواء التى ينبغى أن تشن ضد كل ذلك إلى أن الأجيال القادمة ستأخذ عن الصورة الراهنة فى قاعات الدرس . وفى الصحف الأدبية . صورة الحياة النقدية لدينا . ووصول صورة الأدب نقية أمينة صحيحة إلى أجيال المستقبل هى مهمة النقد الحق . وهى مهمة لا تتحمل الترخص على الإطلاق .

(٧) الشوقيات . جـ ٢ . ص ١٨٧ . مطبعة مصر .

(٨) الغرار : حد السيف . المعربد : المائج فى السُّكر الإصليت : القاطع .

(٩) يعد العروضيون تتابع مثل : «كُبيْنه» و «عَليْقه» عيبا من عيوب القافية . وهى عيب متردد فى هذه القصيدة . ولكنه لم يؤثر على انسجام موسيقاها ـ فى أذنى ـ على الإطلاق .

(١٠) ضبطت فى الديوان بفتح الذال . وكتبت بالألف . وفى المعاجم : «الذرى كالحصى كل ما يستتربه» . كأنه ـ هنا ـ يقول إن بيروت حصن البراعة والحجى .

(١١) سبحاته وسعوته : جلاله . وخشوعه

(١٢) المروت : الأرض الجدباء .

(١٣) «موسى» هو موسى نمور رئيس مجلس النواب اللبنانى .

(١٤) ولابد أن نتجاوز عنها . وهل وجد شاعر قديم أو محدث ذو شأن إلا وعد نفسه نجما يمحى من المعانى ؟ وأرانى أغفر لأصحاب الإبداع العالى أمثال المتنبى وشوقى هذا على طول الخط ، وإذا كانت وسائل الإعلام لدينا تثقل آذاننا ليل نهار بخلع لقب «نجم» على ممثلين ولاعبى كرة من الطبقات الدنيا فى فنهم ألا نغفر لشوقى وأمثاله وصف أنفسهم «بالنجومية» وهم يستحقونها ؟

(١٥) لعل هذا يفسر تركيز شوقى الهائل فى شعره على التاريخ وأمجاد السابقين . ويكفى أن نستحضر فى هذا الصدد قصيدته الكبيرة «**كبار الحوادث فى وادى النيل**» . تلك القصيدة التى تشبه قصر المرايا فى عرضها لوحات حية من تاريخ مصر . لقد كان التاريخ عنده قصرا جليلا فخما . وكان يحلو له أن يتجول فى أبهائه . ويفحص تيجان أعمدته . ويرى نفسه جزءا منه . وامتدادا للحظاته . وهذا يقوى دعوى «كلاسيكيته» على نحو مطلق .

(١٦) للبيت معان أخرى كثيرة مفيدة فى هذا الصدد . منها القلام الجرئ . والجواد العدّاء !

النص الغائب في شعر أحمد شوقي: القراءة والوعي

محمد بنيس

١ ـ

هي ذكرى أحمد شوقي . فيها نتوقف قليلا . ونعود إليه . نستحضره كما نستحضر الموتى . لماذا نعود إليه ؟ كيف تتم هذه العودة ؟ هل يمكن أن ينسى صمته ويكلمنا ؟ أسئلة تستوجب الطرح . ونحن نتهيأ لا حتفال طقوسي . له سماته الاجتماعية والسياسية والايديولوجية . وربما كانت له يقظته الشعرية مع مدارات قضايا الشعر والشعرية في العالم العربي المعاصر . بل مع ما يرافق هذه القضايا من اختيارات في إعادة قراءة الماضي والمستقبل . مشروطة بمواصفات الاستعباد أو التحرر .

لسان الموتى هو الصوت المختفي بين أصوات الأحياء . لا تضيع آثاره . ولا تمحى فجأة . إنه استمرار الماضي في تعاقب الأزمنة . لا في دورانها .

١ ـ ٢

وفئات تذهب إلى شوقي لتستحضره . وهذا ما لا ننتبه إليه دوما . عادة ما تختزل الفئات إلى فئة . والفئة إلى الواحد المتكلم به . فتضيع السمات . وينتهي الاحتفال .

وليس الذهاب إلى شوقي مؤرخا بهذا الاحتفال . فلإعادة قراءة شعر شوقي تاريخها الذي يستمد لحمته من الواقع . والتحولات التي عرفها العالم العربي الحديث . سواء أكانت تحولات أدبية ـ ثقافية . أم تحولات اجتماعية ـ تاريخية . ولا شك في أن هذا التاريخ يحتاج هو الآخر إلى تأمل يعلن انفصاله عن الوصف والتوثيق . فيما لا يستغنى عنهما . لأن تاريخ إعادة قراءة شوقي محمل بدلالات تستوعب أسئلتنا الشعرية وخارج الشعرية .

ذهابنا اليوم إلى شوقي ، إذن ، حلقة في تاريخ إعادة القراءة . كل منا يفتحها أو يغلقها . تبعا لمرمى العين في نسج تصورات نظرية أو اختيارات يكون فيها الشعر صديقا أو طريقا .

١ ـ ٣

ذهاب الفئات . ذهاب الاختلاف . وفي الوقت نفسه يعين هذا الخطاب مكانه . في تقاطع الشعر مع النص الغائب . لأن طبيعة الإثارة التي تمت في هذا المجال تستدعي تأملا مغايرا . ما ظل شوقي «شاعر الإحياء والنهضة الشعرية» . ومادام يفرض مسألة علاقته ـ كشاعر إحياء ـ بالنصّ الغائب . أما قانون هذا الخطاب فيكمن في خرق المسلّمات ؛ لأننا نلحظ جنوحًا إلى النسيان والتناسي ، كمقدمة لمحو ماضي الأسئلة وحاضرها . حتى لو بدا هذا الخرق أوليًا .

٢ ـ ١

خضع شعر شوقي لعمليات القراءة وإعادة القراءة . منذ بدأ شوقي ينشر شعره على الناس في المجلات والصحف . ومنذ بدأ شعره يهاجر إلى القراء ، وفي النصوص المتزامنة معه . في كل من مصر والأقطار العربية الأخرى[1] . وعمليات القراءة وإعادة القراءة ، بصيغتها النافية للمفرد،تبين أن هناك خصومة حول شعر شوقي ، غير شبيهة بالخصومات الشعرية العربية القديمة . خصوصا في القرن الثالث للهجرة . فالخصومة حول شعر شوقي متعلقة بالتقليد ومدى أهميته ، وهي في تراثنا القديم متصلة بشرعية التجديد وحدود

التجريب ، وهما وضعيتان متناقضتان ، أولاهما ترى فى الماضى حقيقتها ، وثانيتهما تهتدى بالحقائق وتنحو نحو قدسية الحقيقة .

٢ ـ ٢

لننصت الآن إلى بيت شوقى :

قـم لـلـمـعـلـم وفـه الـتـبـجـيـلا
كــاد المعــلم أن يـــكون رسولا

إذا كان مبدأ الخرق مدخلا لمبدأ الخلق . فإن الخرق هو اكتمال حالة التفكيك . ويهيىء لنا بيت شوقى قواعد لعبة السلطة الأخلاقية :

القاعدة الأولى : التقارب قبل التباعد بين المعلم والرسول ، تقاربهما فى تعليم الحقيقة للناس . والتباعد فى درجة الحقيقة ومصدرها ، وهما محددان بحاجز الخطاب الدينى .

القاعدة الثانية : إيفاء التبجيل من طرف المتعلم للمعلم ، فالأول جاهل والثانى عالم ، وعملية إيفاء التبجيل دلالة على الاعتراف بالأبوة المقدسة .

القاعدة الثالثة : الأمر بطاعة المتعلم للمعلم ، وهذا أمرٌ صادرٌ من مكان مجهول وبصوت مجهول صاحبه ؛ كأنه آت من مصدر فوق ـ إنسانى مُتعالٍ على المجتمع والتاريخ

هذه القواعد الثلاث تُبَنِّينُ اللعبة . وكل منها تستلزم الأخرى . ولكن السؤال نقيض اليقين ، وكما يقول نيتشه «**لكن من يتوقف عند مرة واحدة ، من يتعلم طرح الأسئلة ، لابد أن يصيبه ما أصابنى**» [٢] ولذلك نطرح سؤالين : هل شوقى هو المعلم الذى يجب أن نوفيه التبجيل ؟ وماذا سيكون عليه الأمر لو خرجنا على قواعد لعبة السلطة الأخلاقية ؟

ربما كان شوقى متعلما ـ علامة ، هذا احتماله لا يقينه . لأن المعلم بـ «**أل**» التعريف نهاية الحقيقة ، وهى مالم يثبت فى الزمان . فأول من شكك فيها **طه حسين**[٣] . وأول من هتك قدسيتها **جماعة الديوان**[٤] ولم يثبت شوقى فى مسار التحولات الشعرية العربية الحديثة عبر أكثر من مكان[٥] . باختصار لم يثبت أن شوقى أثر ، لأنه يفتقد سلطة البداية . كما تتجلى لدى البعض من القدماء والمحدثين معا .

٣ ـ ١

هكذا يتسع النقب ، وتنهدم قواعد اللعبة . وبدل الإيفاء بالتبجيل نسلك رحلة الحوار . ونترك لأسئلتنا فسحة الانبثاق . ونتقدم قليلا فى عتمة الوضوح .

ليكن المدخل هو تجلية الأرضية النظرية الضامنة عبر الخطاب الشعرى ، وهو الخطاب الذى يرتبط بحقيقة سائدة تتصل بكون شوقى المعلم الأول (**أو الثانى بعد محمود سامى البارودى**) للشعراء العرب المحدثين . هذه الأرضية النظرية تتمحور حول التجديد الشعرى كإحياء للشعر العربى القديم (استنطاق أصوات الموتى فى النص وبالنص) ، وهى طبعا الوجه الشعرى للاختيارات السلفية التى أرادت العودة إلى ماضٍ مجرد ، يأخذ حدوده وسماته من مطالب السلفيين فى التقدم . بعد انحطاط أمر العرب والمسلمين فى مواجهة التقدم الأوروبى . هذه الأرضية السلفية رفضها طه حسين ، كما رفضتها مدرسة الديوان وكل الاتجاهات العربية الحديثة ؛ ذلك لأن المسألة ، فى عمقها ، اختيار لاتجاه الحداثة . ويواجه السلفيون هذا الرفض ، على أساس أنه موقف مضاد ؛ يتنافر مع اختيارهم العودة إلى الماضى ، ويرون فيه رفضا مسبقا ونهائيا للتراث والتاريخ ، يتصاعد حتى يصل إلى مرتبة رفض الدين ، وذلك لارتباط التراث ـ أو القديم ـ باللغة ، وارتباط اللغة بالدين ، فيما يرى السلفيون دائما . ولا نعلق الآن على هذا المنطق الصورى فى الحجاج ، يكفى أن نوضح اختيارهم الشعرى (وقد تبدلت مواقعه مع مرور الزمن) كوجه لاختيارهم الاجتماعى التاريخى ـ السياسى . ذلك حقهم فى الاختيار .

٣ ـ ٢

ولكى يتم الحوار حول الرأى السائد فى كون شوقى المعلم الأول (أو الثانى) نتوقف عند بعض نصوصه خصوصا تلك التى قال عنها محمد حسين هيكل «**اقرأ قصيدته العظيمة العامرة عن الحرب العثمانية اليونانية التى مطلعها** :

بسيفك يعلو الحق . والحق أغلب
وينصر دين الله أيان تضرب

أو قصيدته فى رثاء أدرنة ، أو تحيته للترك أيام حرب اليونان . اقرأ أيا من هذه القصائد التى قيلت قبل الحرب الكبرى ، أو اقرأ غيرها مما قيل بعد الحرب على إثر انتصار الأتراك على اليونان ، كقصيدته التى مطلعها :

الله أكبر . كم فى الفتح من عجب
ياخالد الترك جدد خالد العرب

وإنك لمؤمن حقا بأن هذه القصائد التركية هى أقوى قصائده عن الحوادث وأصدقها حسا وعاطفة»[٦] .

سنكتفى هنا بنص واحد من النصوص التى يتحدث عنها هيكل ، وهو قصيدة شوقى «الله أكبر» ، لما تمنحنا من إمكانية مباشرة الحوار على مستويى الشاعرية والرؤية للماضى ، ومن خلالها استنطاق العلائق المرئية واللامرئية بين الشاعر والشعر من ناحية ، ثم بين الشاعر والماضى والمستقبل من جهة ثانية . واختيار هذا النص ذو طبيعة مزدوجة فى مسألة التراث والتجديد ، ومن الممكن أن يلم البحث مستقبلاً بقضايا أخرى (ليست أهم بالضرورة) ، وهو يقرأ إحدى الخمريات (مثل «**حف كأسها الحببُ**») . والأندلسيات (مثل : **ياناح الطلح أشباهٌ عوادينا**) .

٣ ـ ٣

من يراجع كتاب «**حافظ وشوقى**» للدكتور **طه حسين**(٧) يدرك أن هذه القصيدة ـ «**الله أكبر كم فى الفتح من عجب**» ـ كانت مناسبة لاختبار الذوق الشعرى العام فى مصر، واختبار تأثير هذا الذوق على مواقف النقاد، ونوعية اهتمام النقاد المجددين بالشعرية العربية، ومن ثم بقضية العلاقة بين التجديد والمعارضة.

(أ) الذوق الشعرى العام :

يقول **طه حسين** : «**كنا جماعة منا العمامة ومنا الطربوش، ومنا المصرى ومنا السورى، ومنا المسلم ومنا غير المسلم. وكنا جميعا مرتاحين إلى انتصار الترك، متشوقين إلى ما يسجل هذا الانتصار ويشيد به. وتناول شاب منا الصحيفة، فأنشد القصيدة فى شىء من الحماسة غريب، وفى شىء من الإتقان فى الصوت وإخراج الحروف، وتقطيع الوزن، وقذف القافية كما تقذف الحجارة، فرضينا وأعجبنا، وتحمس بعضنا فصفق، وافترقنا على أنها قصيدة رائعة**»(٨).

(ب) **تأثير هذا الذوق على مواقف النقاد** : يقول طه حسين أيضا : «**ثم التقينا (هو وصديقه محمد حسين هيكل) فى مجلس من هذه المجالس التى أخلو فيها إليه وحدنا، فنتحدث فى حرية، وينتهى بنا الحديث فى كثير من الأحيان إلى ما يكره كثير من الناس. فأعدنا قراءة القصيدة، وحينئذ لا حظت أنت ولاحظت أنا، أن إعجابنا لم يكن إلا ظاهرة اجتماعية**(٩)، **وأن بين الذوق العام وذوقنا الخاص تناقضا غير قليل هذه المرة**»(١٠).

(جـ) **قضية العلاقة بين التجديد والمعارضة** :

وتتوزع هذه القضية عبر مقالة طه حسين بكاملها، بل إنها شغلت **طه حسين** بوصفها قضية عامة، تتوزع فصول كتابه عن «**حافظ وشوقى**» كله. ونورد هنا فقرة لها دلالاتها الكبيرة : «**أذكرُ وتذكرُ أنت أيضا أننا لهونا يومئذ بإخضاع هذه القصيدة لهذا الذوق المعقد، فضحكنا وأغرقنا فى الضحك والسخرية، من هذه الصور العتيقة البالية، تتخذ لتصوير الحياة الجديدة الحاضرة**»(١١).

كان نشر هذه القصيدة، إذن، فضحا للوعى الشعرى الساذج الذى يمجد الخطابة والكلام، وإثباتا لانشغال النقاد بأمر العلاقة بين القديم والحديث، وإحساسهم بسيطرة الذوق العام عليهم، وهو ما سيفتضح أكثر فى مقدمة **محمد حسين هيكل** فى ديوان شوقى

٤ ـ ١

لقد كتب **أحمد شوقى** هذه القصيدة بعد معاهدة لوزان (يوليو ـ تموز ١٩٢٣)، وهى المعاهدة التى حفظت انتصار **مصطفى باشا كمال** «الغازى»، كما لقبته «الجمعية الوطنية التركية» فى سقارية، ثم ازمير فيما بعد.

٤ ـ ٢

ويمكن حصر مؤشرات العناصر الأولى للقصيدة من خلال

(أ) أبياتها :

إذ تتكون هذه القصيدة(١٢) من ثمانية وثمانين بيتا، مقسمة إلى سلسلتين : السلسلة الأولى من ستة وستين بيتا، والثانية من اثنين وعشرين بيتا، وتبدأ كل سلسلة بتوجيه الخطاب إلى **مصطفى باشا كمال**. فى السلسلة الأولى :

اللهُ أكبرُ كمْ فى الفتحِ منْ عجبِ
يا خالدَ التركِ جدِّدْ خالدَ العربِ

ـ وفى السلسلة الثانية :

تحيـة أيها الغـازى وتهنئـة
بآيـة الفتـح تبقى آيـة الحقبِ

وتجمع كل من السلسلتين بين الغازى (الفاتح) والفتح.

(ب) **إيقاعها** :

تندرج القصيدة ضمن بحر البسيط، ورويها هو الباء، وحركته الكسر.

(جـ) **فضاؤها** :

يتشكل من ارتباط المدح بوصف الأحداث (من بينها المعارك). فى نسق يتآلف الحاضر فيه مع الماضى (سقارية ـ ازمير ـ بدر). وتتقارب فيه الأمكنة (تركيا ـ الهند ـ سوريا ـ مصر)، ويظل عنصر لتآلف والتقارب بين الأزمنة والأمكنة هو الإسلام والعروبة.

٤ ـ ٣

هذه العناصر الأولية، مفردة وجمعا، هى التى منحت القراء جوابا عن سؤالهم فى تلك اللحظة، وخاصة الرأى العام. وفى الوقت نفسه رأى فيها المثقفون، والنقاد منهم خاصة، علاقة بعيدة الدلالة بقصيدة فتح عمورية لأبى تمام. يقول **طه حسين** : «**ثم سكت حينا وسألتنى : وأين أنت من قصيدة : أبى تمام التى يمدح بها المعتصم وقد فتح عمورية ؟ قلتَ ذلكَ،فوجمتُ لكَ، ثم رأينا معا أن شوقى إنما اتخذ قصيدة أبى تمام** هذه نموذجا حين أراد أن ينظم قصيدته فى انتصار الترك»(١٣).

هكذا اتضح بسهولة للنقاد آنذاك هجرة قصيدة أبى تمام إلى قصيدة **أحمد شوقى** فأصبحت القصيدة الأولى نصا غائبا بالنسبة للقصيدة الثانية.

٥ ـ ١

تهدف الشعرية إلى الكشف عن أدبية النص الأدبى، لا كحالة مفارقة لمعيار، بل كنسق وسياق وتحول(١٤)، وهو ما يفترض قراءة النص من خلال ما ينسجه ويبين نصيته. كما أن الكشف عن الأدبية يتعدى ملاحظة الخارجى والهامشى، كعنصر معزول. وينفذ إلى تركيب النص وطبيعة اقتصاده اللغوى. ودرجات تحقق انسجام ترابط العناصر المتضادة فيما بينها.

على أن محاولتنا فى القراءة الحالية لن تنشغل بتمام هذا الهدف.

عبر استقصاء مكونات وقوانين **المحور التراببطي** syntagmatique **والمحور الاستواردى** paradygmatique ، ولا مساءلة هذه الحدود العامة للشعرية أو علاقة الشعرية بالألسنية ، لأن القراءة هنا مقتصرة على علاقة قصيدة شوقي بالنص الغائب ، أى ما يعرف بالتداخلات النصية .

٥ ـ ٢

إن النص ، كدليل لغوى معقد ، أو كلغة معزولة ، شبكة فيها عدة نصوص . فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى ، أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها . وهذه النصوص الأخرى اللانهائية هي ما نسميه بالنص الغائب ، غير أن النصوص الأخرى المستعادة في النص تتبع مسار التبدل والتحول ، حسب درجة وعى الكاتب بعملية الكتابة ، ومستوى تأمل الكتابة لذاتها[١٥] .

ونفصل ـ هنا ـ عن مصطلحات : المعارضة ، النص المُعارِض ، النص المُعارَض . وننفصل أيضا عن تعدد المصطلحات المتمحورة حول «السرقات الشعرية» ، ذات البعد الأخلاقى (الإثم الأخلاقى) ، ذلك لأن وجود النص ، أى نص ، يستلزم وجود نصوص أخرى سابقة عليه أو متزامنة معه . كما أن الانفصال عن مصطلح «المعارضة» ومشتقاته ناتجٌ عن كون العلاقة بين النصين ـ المعارِض والمعارَض ـ لا يمكن أن تقوم على التماثل «فنحن ننسى أن العلاقة بين النصين ليست علاقة التكافؤ البسيط» ، كما يقول **طودوروف** **Todorov**[١٦]

٥ ـ ٣

وتتم إعادة كتابة النص الغائب في النص من خلال قوانين ثلاثة هي : الاجترار والامتصاص والحوار[١٧] ، وفى الوقت نفسه من خلال مستويات لوائح الكلام التى تشكل ما يمكن تسميته بمجموعة من النوى ، المركزية منها والهامشية ، وهى **الدليل** ، **والمتتالية** ، بحسب تعريف **شومسكي** لها ، وما بعد المتتالية ، **أى الفقرة أو النص . وجميع هذه النوى ، أو بعضها دون البعض الآخر ، يتبادل المواقع في النص ، فيغير السياق كما تتغير دلالة النوى عبره ، مما يعطى النص حركة دائمة ، ويخضع مجموعة النوى ، مركزية أو هامشية ، إلى لعبة الحياة والموت . ودون ادعاء الممارسة النظرية ، أو الوصول إلى بلورة منهج ، يتسع الحقل المفهومى لقراءة النص الغائب كخارج ـ داخل .**

٦ ـ ١

يمكن استخلاص مكونات أو عناصر دال التداخل النصى لدليل شوقى ، أى البنية السطحية لقصيدة شوقى ، كدليل ، معقد ، من خلال ما يلى :

(أ) دال النص المهاجر (قصيدة أبى تمام) الذى تتحدد عناصره فى :

ـ **عدد أبيات القصيدة** ، وهو واحد وسبعون بيتا ، والقصيدة من مطولات أبى تمام .

ـ **وإيقاعها** المركب من بحر البسيط ، وهو من التشكيلات الإيقاعية المنفصلة المتميزة بأنها الأكثر استعمالا فى شعر أبى تمام[١٨] . أما الروى فهو (الباء) ، وهو الروى الأول فى الاستعمال فى شعر أبى تمام ، فبائياته تصل إلى ٧٢ من مجموع ٣٢٨ قصيدة ، أى بمعدل ١٧ ٪[١٩] . وحركة الروى هى (الكسر) وهو الآخر يأتى فى المرتبة الأولى . إذ يصل كسر الروى فى شعر أبى تمام ٥١ ٪[٢٠]

ـ **معجمها** : المعرفى ، الطبيعى ، الحربى ، التاريخى ، الجغرافى ، وافتقاد القيود الانتقائية للمعجم ، مما أنشأ ما سماه القدماء بخصيصة البديع ، ولكن الظاهرة الأسلوبية ـ البلاغية ليس بمقدورها أن تلم بالنص كتركيب متكامل وكتابة .

(ب) مدلول النص المهاجر الذى ينبنى نسجه عبر فضاء النص من مدح ، ووصف ، وتآلف بين الماضى والحاضر ، وتقارب الأمكنة ، ولحمة الإسلام والعروبة لهذه المكونات .

أما مدلول النص الغائب ، بوصفه نصا متداخلا ، فيتجلى من خلال التأثير المتعدد المستويات فى قصيدة شوقى . ويمكن إعطاء الصورة الرياضية لهذا التداخل النصى[٢١] .

$$\text{دليل التداخل النصى} = \frac{\text{دال النص المهاجَر إليه (=دالّ النص المهاجر + مدلوله)}}{\text{مدلول النص المهاجر إليه (= التأثير)}}$$

٦ ـ ٢

يمكن أن تتموضع دلالية (سيمائية) التداخل النصى فى عزل العناصر ، أو المكونات المشتركة بين النص المهاجر (النصوص المهاجرة) والنص المهاجَر إليه[٢٢] ، ثم البحث عن قوانين الهجرة .

ويتضح من الاستقراء العام أن الخصائص الإيقاعية لقصيدة شوقى ، تحيلنا على الخصائص الإيقاعية السائدة فى شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة .

وإذا كان نص شوقى يندرج ضمن البسيط ، فإن هذا التشكل الإيقاعى هو الثالث من حيث الترتيب فى النصف الأول من القرن الثالث ، ويمثل ١٥٫٢٧ ٪ من التشكلات الإيقاعية المستعملة فى هذه الفترة ، يتقدمه الطويل بـ ١٨٫٨١ ٪ ، والكامل ، سيد هذه التشكلات الإيقاعية بـ ٢٠٫٦٠ ٪ ، والمرتبة الثالثة . وهى نفسها الموجودة فى شعر أبى تمام[٢٣] حيث يمثل كل من الكامل والطويل والبسيط والخفيف والوافر ٨٢٫٦٥ ٪ من مجموع شعره .

وكثرة استعمال البسيط فى هذه الفترة تلتقى مع كل من استعمالات الروى (الباء) وحركته (الكسر) ، فإضافة إلى مرتبته الأولى لدى أبى تمام ، يصل إلى المرتبة الثالثة فى ديوان البحترى . وسواء كنا نتحدث عن أبى تمام أو البحترى أو «الأغانى» فإن الكسر يظل فى المرتبة الأولى[٢٤]

إيقاعيا ، تمتد العلاقة بين قصيدة شوقي وشعر النصف الأول من القرن الثالث . ليس هناك أبو تمام وحده ، ولكن شعر هذه المرحلة برمته . على أن الإيقاع وحده لا يضبط مركزية التداخل النصى ، ويظل دليل أبي تمام (قصيدته) وحده يشكل النواة المركزية (إلى جانب الإيقاع نجد المعجم والفضاء) ، بينما تظل النصوص الأخرى ، لأبي تمام وغيره ، للفترة نفسها ولما قبلها وبعدها ، نوى هامشية . هناك هجرة أكثر من نص غائب إلى نص شوقي ، واعتماد نص أبي تمام كنواة مركزية لنص شوقي تجلى ، بالنسبة للكاتب والقارئ،ضمانة ومظهرا للأدبية(٢٥) في تلك المرحلة . وككل نص غائب ، مركزى أو هامشى ، خضع نص أبي تمام ، وغيره ، لإعادة الكتابة في قصيدة شوقي ، بمعنى أنه خضع للتبدل والتحول ، تبعا لقانون قراءة شوقي للنص الغائب ، ونوعية الوعى المتحكمة في القراءة

٦ ـ ٣

حاولنا ، سابقا ، عزل العناصر أو المكونات العامة المشتركة بين **قصيدة شوقي وقصيدة أبي تمام** وشعر النصف الأول من القرن الثالث عامة . ولنا ـ الآن ـ أن ننصت إلى الفوارق ، خاصة تلك التى تمايز بين **قصيده شوقي وقصيدة أبي تمام** .

(أ) البنية السطحية :

ـ يختلف عدد الأبيات من قصيدة إلى أخرى ؛ فهو في قصيدة شوقي ثمانية وثمانون بيتا ، وفي قصيدة أبي تمام واحد وسبعون بيتا فقط .

ـ ألزم فرق السبعة عشر بيتا شوقي بإضافة سبع عشرة قافية ، كنتيجة أولية للفرق بين عدد الأبيات.وفي الوقت نفسه لم يستعمل أكثر من ٥٠٪ من قوافي قصيدة أبي تمام ، وهي : الكتب ـ الريب ـ الشهب ـ كذب ـ منقلب ـ الصلب ـ الخطب ـ القشب ـ الحلب ـ صبب ـ وأب ـ كرب ـ النوب ـ الحقب ـ الرحب ـ سرب ـ مختضب ـ الخشب ـ الترب ـ عجب ـ الرعب ـ لجب ـ يصب ـ كثب ـ عشب ـ نجب ـ الذهب ـ صخب ـ الهرب ـ الغضب ـ النسب ـ العرب ـ الحجب ـ الحسب .

وهي في قصيدة شوقي على غير ترتيبها في قصيدة أبي تمام .

ـ تتركب قصيدة أبي تمام من متتالية واحدة ، ككل الشعر في ذلك العهد ، وقصيدة شوقي من سلسلتين يفصل بينهما توقف لأخذ النفس ، يجسده بياض طباعي . وتقسيم القصيدة إلى أكثر من جزء من معطيات الشعر الحديث عامة .

تبدو السلسلة الأولى من قصيدة شوقي وكأنها تستعيد خطوطها العامة في السلسلة الثانية ، مما يوحى بأن النص كان من الممكن أن ينتقل إلى سلسلة ثالثة (أو أكثر) ، وفي الوقت ذاته كان من الممكن أن يكتفي بسلسلة واحدة . والنص موضوع هنا في الشرائط المادية ـ الجسدية للإنتاج الشعرى لدى شوقي(٢٦) ، بينما تتجلى قصيدة أبي تمام خاضعة لتبنين صارم ، يعتمد النمو والتكامل والتجانس .

ـ ولئن حاولت وشيجة الألفة (استشهادا واستعانة) بين معجم القصيدتين أن تبين ، فإن أكثر من فرق يكتسح الأذن والعين ، على مستوى محاور المعرفة ، والطبيعة ، والحرب ، والسلم والتاريخ ، والجغرافية ، إضافة إلى تبدل قانون قيود المعجم ، فهو عندشوقي يخضع للجمل المقولبة ، بينما هو عند أبي تمام يتأسس انطلاقا من رؤيته للشعر والشعرية ، وهو ما حصره القدماء ، خطأ ، في البديع .

(ب) البنية العميقة :

ـ لا تتناول القصيدتان موضوعا تاريخيا واحدا ـ وهو نقيض ما حصل في قراءة كل من **شوقي وصلاح عبد الصبور** لحادثة دنشواى مثلا(٢٧) فقصيدة أبي تمام تنطلق من معركة عمورية وانتصار المعتصم . (اختلف المؤرخون في تاريخ معركة عمورية ، هناك من يقول بحدوثها سنة ٢٢٣هـ ، وهناك من يقول سنة ٢٢٤هـ ، وللنسيان قانونه أيضا)(٢٨) وقصيدة شوقي من حرب ـ سلم ـ انتصار مصطفى كمال (١٩٢٣) . هاتان القصيدتان تلتقيان في الانتصار ، وتختلفان في القائدين العسكريين ، كما تختلفان في الزمان والمكان وتتباعدان .

وتتباين القصيدتان أيضاً من حيث عناصر هذه البنية وتركيبها . فعناصر قصيدة أبي تمام ، كبنيات جزئية ، تتمحور حول الرؤية التحليلية للفرق بين الكلام والفعل (**الكتب والسيف**) ، بين الإيدلوجيا والواقع (**الرواية والنجوم والزخرف والكذب والأحاديث الملفقة من ناحية والفتح من ناحية ثانية**) ، عمورية (**الأسطورة والأنثى**) ، والمعركة ، وتلبية نداء المرأة الزبطرية (**هل هو نداء الأم أم نداء الأرض ؟**) والمدح ، والربط والمقارنة بين معركة عمورية وغزوة بدر .

وعناصر قصيدة شوقي ، أى بنياتها الجزئية ، تعتمد المدح (من بين عناصره إيقاع الشبه بين خالد الترك وخالد العرب) ، والسلم ، والحرب ، وتشبيه معارك مصطفى كمال بغزوة بدر ، والمدح ، ونشوة العالمين الإسلامى والعربى ، وقد وحدهما الإسلام .

بنيات جزيئية تأتلف وتختلف عدداً ونوعا . والتركيب هو الأهم هنا ، فهذه العناصر ، كبنيات جزئية ، تختلف في مواقعها (سياقها) ونسقها من نص إلى آخر.. وهي بنيات تعتمد النمو والتكامل والانسجام في قصيدة أبي تمام ، وتعتمد تركيبا ينشأ منه التنافر والتراكم في قصيدة شوقي .

٦ ـ ٤

هذه الفروق المتعددة في مستوياتها ، من حيث عدد الأبيات ، ونوعية القوافي وطبيعة محاور المعجم والتركيب اللغوى ، ثم الفروق الأخرى من حيث المعركة ومكانها ، وزمانها ، وقائداها ، وشرائطها التاريخية والحضارية ، وعناصر البنية العميقة وتركيبها ، كل هذه الخلافات وغيرها ، تؤكد تبدلات قصيدة أبي تمام أو تحولاتها ،

وهي تهاجر إلى قصيدة **أحمد شوقي** . ويمكن أن نركز هنا على تبدلات ثلاثة :

(أ) من التجانس إلى التنافر :

يمثل البيت الأول الجملة الأولى فى القصيدة . وربما كانت الجملة الأولى ببنيتها وقوانين هذه البنية ، هي المتحكمه فى تركيب النص ككل ، لا كإيقاع فقط ـ وهو البديهي ـ بل كتركيب ونسق وتحويل . إذا سلمنا بهذه الفرضية فسنلمس بوضوح امتدادية النص لا تركيبيته ؟ فجميع أبيات قصيدة شوقى تصريف استهلاكى (سيولة) للبيت الذى يغلق النص ويلتق به على عتبة الانفتاح المستحيل . هكذا تتراكم الأبيات وتمتد وتسيل حتى يبدو التنافر واضحا ، وهذا ليس غريبا لأن التركيب الكامل للقصيدة يقوم على «العجب» المثبت فى البيت الأول . وهو عنوان القصيدة برمتها ، تلك التى يقودها انفعال «العجب» لارؤية التحليل والبناء والتركيب ، وهكذا تضطرب القصيدة بين عجب الفتح ، وعزة الصلح ، وبطولة القائد والفرسان ، والإرادة الإلهية .

وتأتى قصيدة أبى تمام من مكان التحليل والتركيب . منذ البيت الأول نسلك رحلة التحليل والتركيب والتجانس :

السيف أصدق إنباء من الكتب
فى حده الحد بين الجد واللعب

فى الشطر الأول انتصار للواقع لا الإيديولوجيا (السيف والكتب هنا غير مطلقتين ، ولكنهما نسبيان فى سياق تاريخى محدد) . وفى الشطر الثانى تركيب (لا تلاعب مجانى كما يظن بعض مبسطى البلاغة) بين الحد والحد ، بين الجد واللعب ، وهو المعنى المتعدد للكلمة الواحدة . والثنائية الضدية المنصهرة عبر وحدة متلاحمة طول القصيدة بكاملها ، كتحليل وتركيب ، له التأمل لا الانفعال ، والاقتصاد لا السيولة . وهذا ما سوغ لطه حسين أن يقول :

«وكنت أرى أن من الظلم أن يقاس هذا الشعر (ويقصد هنا قصيدة شوقى ، وخاصة أبياته فى المقارنة والتشبيه بين معارك مصطفى كمال ويوم بدر ، أى الأبيات ٦٢ ـ ٦٦ من قصيدة شوقى) الذى لا يدل على شئ إلى بيت كهذا البيت فيه الشك واليقين معا ، وفيه المبالغة والاقتصاد معا ، وفيه اللفظ الرصين يدل على المعنى الجيد»[٢٩] . إنه انبثاق بهجة التجانس .

(ب) من الكتابة إلى الخطابة والكلام :

إن الملاحظة الأولى من التبدلات تلتق عضويا وبنيويا بطبيعة الممارسة الشعرية .

تتجسد قصيدة **شوقى** فى سياق العودة الأبدية للماضى . وككل عودة شعرية ، يستضئ العائد بما يجذبه لهذا المتكلم الشعرى وهو يهاجر إلى لساننا ، وعبره إلى لسان القارئ . وكانت قصيدة **أبى تمام** اكتمالا لبحثه الشعرى ، وقد دخل مرحلة وصف الحرب بعد معركة بابك ، ذلك أنه لم يكن قبلها عاشقا لوصف الحرب ، أما بعدها فقد أكثر كثرة جعلته من مميزات شعره[٣٠] . ومن خلال عشق الحرب ينفذ إلى عشق جسد اللغة . إن قصيدة أبى تمام ، بهذا المعنى ليست وصفا لواقعة تاريخية ، هي عمورية ، أى ليست نقلا للتاريخ أو تأريخا للأحداث ، وبالتالى ارتكاز دلائلية (سيميائية) النص على المحور العمودى ، وما هو خارج النص بتعبير ريفاتير[٣١] ، ولكنها أساسا بحث بعيد الغور فى نظرية الشعر عند أبى تمام ، وقد انحصر تجليها لدى القدماء فى انتهاج البديع ، وما هى بالبديع فقط ، لأن البلاغة لا قدرة لها على محاورة النص .

يمارس **أبو تمام** الحرب داخل النص كما هى خارجه ، فهذا العنف والتمزيق والهدم فى قصيدة أبى تمام نقلٌ شعرى غير مباشر لواقع موضوعى يتقاطع مع حالاته الجسدية ، فى علائقها الواعية واللاواعية بجسد اللغة . إنه خرق اللغة والذات والمجتمع .

نحن هنا أمام صناعة لغوية ، لها الهتك والنسف ، تغزو اللغة دون أن تقتلها ، وتمزج التجربة التاريخية بالتجربة الأنطولوجية . ودلائلية هذا النص تنبثق من تقاطع المحورين الأفقى والعمودى ، داخل النص وخارجه ، وما المعركة إلا حجة لالتقاء الحواس والأجساد ، لتقاطع الحياة والموت .

وتهدف قصيدة **شوقى** إلى المدح وتأريخ المعركة ووصفها (من بعيد ، على عكس أبى تمام) وكأن حقيقة الشعر تأتى من خارجه ، ومن استشهاده بنص غائب كمصدر للأدبية والشعرية ، فى النص ، وليس من جدلية الداخل / الخارج ، أى التركيب الداخلى (نسقا وسياقا) للنص والتركيب الخارجى العينى ، كما نلحظه فى قصيدة **أبى تمام** ، فتفتقد قصيدة شوقى ـ بعد المعركة ـ داخل النسج اللغوى للنص ، وغياب هاجس الغزو للنص ، كعاشقة تغوى ولاتستسلم إلا لمفترعها كما يقول أبو تمام[٣٢] .

هذا التبدل الثانى انتقال من الكتابة فى قصيدة **أبى تمام** إلى الخطابة والكلام فى قصيدة شوقى ، وبينهما مسافة من الوعى الشعرى لا سبيل إلى إخفائه .

(ج) من الإنتاج إلى الحنين :

إن **أبا تمام** منتجٌ ومعيد للإنتاج ، وليس مستهلكا ، كما هو الحال عند شوقى . بمعنى آخر فإن أبا تمام يلحمُ الصعود التاريخى والشعرى بينما يغشى شوقى سقوطهما . يكتب **أبو تمام** هذا النص الغائب بكل اختصار ، فيحوله ويتحول معه ، جسديا وشعريا (والشعر هنا جسدٌ أيضا) ، وهذا التبدل الثالث هو ما يؤطر مفهوم الشعر ويحدد دلائله ، فهو ـ الشعر ـ عند الأول معاناة ونسكية وإعادة إنتاج ، أى كتابة ، وهو عند الثانى إلهام وانقياد واستهلاك ، أى خطابة وكلام .

٧ ـ ١

الفروق والتبدلات تحتمى بدلالاتها . إن قصيدة أبى تمام ، كنواة مركزية ، هاجرت إلى قصيدة شوقى من خلال القراءة وإعادة الكتابة . ويتحكم فيها قانون الاجترار الذى يحصر نص أبى تمام ، ومن ثم شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة ، فى بعض خصائصه وعناصره الشكالية البرانية ، ويتعامل معها معزولة عن نسقها وسياقها . إنه قانون يرى إلى النص فى سكونيته وعلاماته

العابرة ، وهو ما يجعل «الحدود القصوى» لوعى شوق[٣٣] تلتقى بالحدود القصوى للرؤية السلفية إلى كل من الماضى والحاضر ، وهى رؤية تعتقد ببرانية الخصائص الكتابية لنص أبى تمام ولا تاريخيتها .

وقراءة الاجترار ، حين تعجز عن استيعاب النص الغائب أو محاورته ، أى حين تلغى إمكانية نفى جزئى أو كلى له ، حسب **كريسطيفا** **Kristeva** ، تكتفى بالنص الغائب كاستهلاك ، **وتلك هى علاقة العجز والقصور لا علاقة الفعل والتخطى .**

٧ ـ ٢

لهذا تكف «المعارضات» عن أن تكون مجرد لقاء صامت منسى بين شوق وأبى تمام ، وتمتد لتصل وتلامس أخطر قضايانا التى مازلنا نسألها فى زمننا : ما التراث ؟ كيف نقرأه ؟ لماذا نقرأه ؟

ويعتقد السلفيون ، عن خطأ ، أنهم الحافظون للتراث ، الضامنون لنقاء المستقبل ، وهم ، لويدرون ، مَاحَونَ له ، مطفئون وهجه ، يختزلون ماضى الأسئلة وحاضرها فى جواب أحادى له هيئة القش وسلطة الخواء .

٧ ـ ٣

كان شوق يرى الشعر فى الماضى لا فى المستقبل ، رغم أنه انفتح على الآداب الأوروبية بعد تعلمه الفرنسية ، ولم تكن هذه الرؤية عفوية ، ذاتية ، وإنما هى مشروطة بالحدود القصوى لفئته الاجتماعية . وبينما كان لباس شوق أوروبيا كان شعره يكتفى باجترار القدماء ، كذلك كان يتقن الفرنسية ، بينما وعيه الشعرى لا يتجاوز السلفية (اللباس الأوروبى واللغة الفرنسية ـ أو الإنجليزية ـ هى دليل النبالة آنذاك) . إن علاقة شوق الخارجية بالشعر العربى القديم (والشعر عموما) تتساوق مع الرؤية السلفية ، المحدودة بطبيعتها . وماذا عسانا أن نقول أكثر مما قال **طه حسين** عن العلاقة بين القصيدتين ؟ لننصت إذن إلى **طه حسين** حيث يقول : « **ثم أخذنا ننتقل فى القصيدتين من بيت إلى بيت حتى انتهينا إلى أن ذوقنا القديم على نحرجه لا يستطيع أن يسيغ قصيدة شوق ، بعد أن أبى ذوقنا الحديث أن يسغها ، وكانت خلاصة رأيك ورأيى أن هذه القصيدة إنما هى أشبه بالتمرين المدرسى يذهب به الأطفال مذهب المحاكاة للنماذج الفنية التى تلق إليهم ، فيوفقون فى الصورة ويخطئون** الموضوع »[٣٤]

٨ ـ ١

لكل قراءة متاعها ومتعتها وغايتها ، وهذه المحاولة لقراءة النص الغائب لا تهدف إلى التقليل من أهمية شوق التاريخية ، ولكنها تتجنب اختياره كعلاقة متقدمة مع التراث .

الهوامش :

(١) راجع مصطلح «هجرة النص» فى دراستنا : صلاح عبد الصبور فى المغرب ، مقاربة أوليه لهجرة النص ، مجلة «فصول» القاهرة ، المجلد الثانى ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨١ . ص : ١١١ .

(٢) فريدريك نيتشه . أصل الأخلاق وفصلها . تعريب حسن قبيسى ، السلسلة الفلسفية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت . ط ١ . ١٩٨١ ، ص : ١٤ .

(٣) راجع خاصة كتابه «حافظ وشوق» .

(٤) راجع كتاب «الديوان» لعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى .

(٥) رأى أدونيس كنموذج فقط .

(٦) محمد حسين هيكل ، مقدمة الطبعة الأولى ، الشوقيات ، ج ١ سنة ١٩٦١ ، مطبعة الاستقامة بالقاهرة ، ص : ١٤ .

(٧) سنعتمد فى هذه الدراسة على طبعة ١٩٦٦ ، مكتبة الخانجى بمصر ومكتبه المثنى ببغداد .

(٨) «حافظ وشوق» ص : ٣٦ .

(٩) التشديد من عندنا .

(١٠) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١١) المرجع السابق ، ص : ٣٧ .

(١٢) راجع ص ٢٩ من الجزء الأول من «الشوقيات» طبعة ١٩٦١ ونفترض أن القارىء يعرف القصيدة كما يعرف قصيدة أبى تمام .

(١٣) «حافظ وشوق» ص : ٣٩ .

(١٤) **Henri, Meschonnic**, Pour La Poetique I, Le Chemin, NRF, Gallimard, 1970, p. 49.

(١٥) **Roland Barthes**, L'Universelle, Bordas VIII Litterature, 2e Preface.

(١٦) **T. Todorov**, 2. Poetique. Point, No 45, 1968, P. 43..

(١٧) راجع كتاب «ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب» محمد بنيس ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ص : ٢٥٣ .

(١٨) **Jamal Eddine Bencheikh**, Poetique Arabe, Editions Anthropos, Paris, 1975, p. 218.

(١٩) Ibid, p. 169.

(٢٠) Ibid, p. 175.

(٢١) نفيد هنا بالدرجة الأولى من :
A. Bourean, Pour Une Semiologie de l'intertextualité. in **Linguistique et Semiotique**, Publications de la Faculte des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, p. 50.
مع مراعاة استعمال النص المهاجر والمهاجر إليه ، بدل مصطلحى الكاتب المذكور .

(٢٢) Ibid, p. 53.

(٢٣) J. E. Bencheikh, Poetique Arabe p. 219

(٢٤) Ibid, p. 172.

(٢٥) **A. Bourean**, Pour Une Semiologie de l'intertextualité.

(٢٦) شهادة داود بركات الواردة فى كتاب «شوق ـ شاعر العصر الحديث» ، للدكتور شوق ضيف وقد جاء فيها : «كانت الحادثة من الحوادث تقع صباحا ، فلا يحل المساء حتى تذاع بين الجمهور بقصيدة شوق ، لأنه كان للحوادث تأثير شديد عليه ، يهز أعصابه ، ويستثير نفسه ، ويحفز خياله . وكان أكثر ما ينظم الشعر هو ماش أو واقف أو جالس إلى أصحابه ، يغيب عنهم بذهنه وفكره ، فقلما يجلس إلى مكتبه للتفكير وعصر الذهن ، فإذا جلس إلى المكتب فلتدوين ما يكون قد نظمه واستوعبه هيكل الفكرة» ص ٥٨ دار المعارف بمصر . بدون تاريخ . وراجع أيضا صفحتى : ٥٩ . ٦٠ .

(٢٧) الشوقيات ، ج ١ ، ص : ٢٤٤ وقصيدة «شنق زهران» لصلاح عبد الصبور ، ديوان «الناس فى بلادى» دار الآداب ، ١٩٦٥ . ص : ٢١ .

(٢٨) د . نجيب محمد البهبيتى ، أبو تمام الطائى ، حياته وحياة شعره ، دار الفكر .

(٢٩) «حافظ وشوق» ، ص : ٤١ .

(٣٠) د . نجيب محمد البهبيتى ، أبو تمام الطائى . حياته وحياة شعره ، ص : ١٠٧

(٣١) **Michael Riffaterre**, La Production du Texte. Coll. Poetique. Seuil, 1979. Semantique du Poème, p. 29.

(٣٢) الإشارة هنا بيت أبى تمام :
والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالى إلا لمفترعه

(٣٣) مصطلح «الحدود القصوى» للوعى من مصطلحات جولدمان .

(٣٤) «حافظ وشوق» ، ص : ٤٤ .

شعر على شعر

معارضات شوقى بمنهجية الأسلوبية المقارنة

محمد الهادى الطرابلسى

إن الجامع بيننا فى هذا اللقاء هو أننا جميعا نمارس الكلمة ونتعاطى الأدب . وهكذا ينبغى أن نكون بعد المهرجان مؤحدين متضامنين تضامننا أيام المهرجان ، وهكذا كان ينبغى أن يكون أمرنا قبله . لكننا فى الحقيقة طائفتان عادة ، بل ثلاث طوائف ، بيننا من الحواجز الوهمية ما أضرّ بالأدب وعلمه وتعليمه . فطائفة الكتاب أو المنشئين المبدعين بصفة عامة فى جهة ، وطائفة النقاد أو العلماء الباحثين فى جهة أخرى ، وفى الجهة الثالثة طائفة القراء المستهلكين . وإذا كان لطائفة أن تنفصل عن الأخريين فإنما هى طائفة القراء المستهلكين الذين لا أدب لهم ولا كلام على الأدب . أما طائفتا الكتاب والوسطاء أو الكتاب والقراء الناقدين العلماء فأحرى أن تتوحدا ، لأن ممارسة الكلمة وتعاطى الأدب معاناة واحدة . وقد حان الوقت للنظر إلى الأدب هذه النظرة الوحدوية ، وإعطاء انعكاساتها المنهجية فى عملية التقييم حق قدرها . ولقد حان الوقت ــ أيضا ــ لمراجعة الموقف فى عملية الكتابة ذاتها : ماحقيقتها ؟ وممّ تتأتى ؟ وهل هذا الذى نسميه إنشاء حقيق باسم الإنشاء أم هو مجرد توليد وتحويل ؟ . . .

الواقع أن النص الواحد من الأدب لا يخلو من وجهين فيه ؛ الكتابة فيه وجهٌ ، والقراءة فيه وجه آخر ، ومرجع الإبداع فيه إلى التوليد لا إلى الإنشاء . وشأن النصوص الأدبية فى هذه الحال هو شأن متعاطى الأدب الذين ــ وإن غلبت على بعضهم صفة الكاتب وعلى بعضهم الآخر صفة الناقد الباحث ــ يلتقون فى كون جميعهم ممارسا للأدب .

ومن نصوص الأدب ما يخفى فيه هذا الازدواج خفاء قد يوهم بتولدها تولداً ذاتيا ، ومنها ما يظهر فيه ظهورا يُبيِّنُ أن قوام العملية الأدبية التولد الطبيعى لا التولد الذاتى . ومن المفيد الرجوع إلى نصوص الأدب وإعادة تصنيفها بمراعاة درجات الكتابة فيها والقراءة وحدود الإنشاء ومدى التولد . ولكننا سنكتفى فى هذا العمل ــ بالنظر فى معارضات شوقى (والمعارضات ضرب من الأدب يظهر فيه الازدواج فى أوضح معالمه) وبذلك نأمل أن نوضح المسألة المبدئية كما نأمل أن نَتَدَرَّجَ نحو حل المسألة المنهجية أيضا . ذلك أن القضية بمقتضى انحصارها فى فكرة التولد تستدعى فكرة الترابط بين النصوص . والنظر إلى النصوص فى ترابطها لا يكون إلا من زاوية مقارنية . ولمّا كان الأمر محصورا فى النصوص الأدبية ، اتضح أن مدار العمل سيكون الجانب الفنى الجمالى أى الأسلوبى .

والمشكل لا يخلو من تعقيد ولا ينفع فيه التسرع ، ولذلك سنخصص قسما من بحثنا للعمل التطبيقي ، بعد التمهيد له بما يلزم من مقدمات نظرية .

* * *

إن اعتبار الكتابة الأدبية كتابة خاصة تختلف عن الكتابة العادية ليس فكرة جديدة . فهي حقيقة واكبت ـ عند العرب ـ نشأة الكتابة ، من حيث هي صناعة ، عندما انتقل الكلام من ذاكرة الرواة إلى أوراق المُدَوِّنين ، حتى وإن كان تقسيم الكلام إلى نثر وشعر لا يكفي دليلا على قدم تصور خصوصية الكتابة الأدبية ، بسبب التداخل الذي بين دلالات كل من المصطلحين ، ومآلها في الغالب إلى التعبير عما بلغ مستوى الصناعة [1] من الكتابات دون الكتابة العادية ، بحيث يفهم أنهم كانوا يقابلون بين النثر والشعر عموماً لا بين النثر العادي من ناحية والنثر الفني والشعر من ناحية ثانية ، فإن فكرة اختلاف الكتابات في الطاقة الإنشائية ليست غريبة عنهم . وإذا لم يصطلحوا على صيغ من التعبير يراعون فيها الاختلاف في الوظيفة إلى جانب مراعاتهم الاختلاف في البنية فإنهم ـ في مستوى التحليل ـ كانوا واعين بأن للكتابة الأدبية ـ ولا سيما الشعرية ـ خصوصيات وظيفية ليس للكتابة العادية منها شئ .

لكن الجديد الذي بدأ يأخذ طريقه إلى تفكير الدارسين الغربيين ـ وذلك منذ مطلع النصف الثاني من القرن الحالي ـ هو اعتبار أن للكتابة درجتين بالمعنى الرياضي للكلمة : كتابة لم يحددوا درجتها فلم يصرحوا بأنها من الدرجة الأولى ، وذلك ربما لأنها ـ على عكس الضرب الأول من الكتابة ـ واضحة الهوية بينة الخصوصية ، مما جعلهم يستعملون لها مصطلحات قديمة عديدة ومتنوعة . فهي الأدب حينا والإنشاء حينا آخر ، وهي الشعر إذا قصدوا إلى تخصيص أعلى مستوياتها . وهذه مصطلحات تختلف في طاقة الدلالة ولكنها تشترك جميعا في دلالتها على كتابات من درجة سامية . ولذلك اصطلح ـ أخيرا ـ على الكلام الذي يمثلها بمجرد عبارة « **الكلام السامي** » [2] . وأما الضرب الأول من الكتابة فهو الذي اصطلح على تسميته **بالكتابة من الدرجة الصفر** ، [3] ونعني الكتابة العادية أي التي تخلو من كل طاقة إنشائية أو وجهة فنية . ومن ذلك الوقت انطلقت فكرة الدرجات في الحديث عن ضروب الكتابات .

وليس يخاف أن هذا الضرب من الكتابة أكثر احتياجا من سابقه لمصطلح فني يدل عليه ، وحدّ مضبوط يبرز درجته ، وذلك لأمن الالتباس في دراسة الكلام ، إذ قد يظن ـ بما أن درجته تعادل الصفر ـ أنه ليس بدرجة ، ولا يدخل في حساب درجات الكتابة « **الأدبية** » ، فليس هو أدبا ولا له من الأدب شيء ، والدرجات إنما هي درجات الأدبية في الكتابة ، والحال أنه يمثل الدرجة الدنيا التي تقاس درجات الأدبية انطلاقا منها ، أو يظن ـ بما أنه كتابة ـ أنه يمثل الدرجة الأولى منها ، ولكن همة الدارسين ـ في هذا المجال ـ تعلقت بدرجات الأدبية في الكتابة ، كما بينا ، لا بدرجات ممكنة في الكتابة ذاتها .

استقر في أذهان المحدثين ـ إذن ـ أن الكتابة العادية كتابة من الدرجة الصفر . وأن الكتابة الأدبية بمثابة مجاوزة لها وسمو عنها . بمعنى أنها كتابة من الدرجة الأولى . وهذا المذهب في الكتابة الأدبية صالح وعملي . ولكنه ـ بالنسبة إلى بعض الكتابات الأدبية وربما بالنسبة إلى أكثرها ـ لا يصح إلا مع الترفيع في الدرجة . ونعنيها بالثانية . لأن المجاوزة فيها أوغل . ذلك أنها تكون لنصوص أدبية لا لنصوص عادية . شأن المجاوزة في حالة تولد الأدب من الأدب وتكوّن النص من النص . وجميع الآثار الأدبية المبنية على آثار أدبية مثلها بناء واضحا صريحا أو خفيا معنًى . إن الكثير من النصوص الأدبية ـ في العربية مثلا ـ عديمة الصلة بغيرها من نصوص الأدب القديم أو الحديث . ولكن النصوص العربية القيمة . والآثار الخالدة ـ في رأينا ـ إنما هي تلك التي كانت في الجملة ذات صلة إنشائية ـ أو على الأصح توليدية ـ بنصوص أخرى قوية . فلذلك نهتم الحديث عن كتابة أدبية من الدرجة الثانية . وقد تحدثنا في ذلك فعلا في دروسنا [4] ولمحنا إلى ذلك تلميحا في بعض دراساتنا [5] . حتى طلع علينا كتاب « الأدب من الدرجة الثانية » [6] موسعا ضافيا . فشفى غلة في نفسنا . ووافق مشغلا من مشاغلنا .

أما مفهوم الصلة [7] بين النصوص فمفهوم عام . فهو يصور جميع مظاهر الترابط الممكنة بين نصين فأكثر ، من الإشارة البسيطة التي قد تكون من النص الأول إلى الثاني ، إلى محاكاة النص الثاني للأول ، مرورا بغير ذلك من وجوه الترابط ، كالاقتباس والتكملة والترجمة [8] والمعارضة ...

والكتابات الأدبية المبنية على صلات بغيرها من النصوص الأدبية ـ مهما كانت هذه الصلات ظاهرة أو خفية ـ تمثل إنشاءً من نوع خاص ، لأنه يأخذ منحى توليديا . فهي كتابات تمثل مجاوزات من الدرجة الثانية بالنسبة إلى الكتابة العادية . إلا أن دلالة الدرجة ـ في حالة وصفها بالثانية ـ لا تطابق دلالة الدرجة في حالة وصفها بالأولى تماما . فإذا كانت الدرجة الأولى تعني الانتقال من مستوى غير أدبي إلى مستوى أدبي ، فتؤول إلى المقابلة التامة بين المستويين بمقتضى اختلاف الدرجة واختلاف الطبيعة أيضا ، فإن الدرجة الثانية لا تخرج بنا عن المستوى الأدبي ، بالإضافة إلى أن في دلالة الدرجة الثانية إشارة إلى توليد شيء من شبيه به ، لا إلى إنشاء شيء من مقابل له [9] . فالتوليد الذي في الكتابة من الدرجة الثانية عملية تستوجب تواقت كتابة وقراءة . إنها قراءة مزروعة في كتابة أو هي ـ بعبارة أبسط ـ كتابة قوامها الرئيسي قراءة . وإذا لوحظ شيء من التقابل بين مستويي الكلام في عملية التوليد ـ فبين إنشائية النص المقروء الخالصة وإنشائية النص المكتوب المشفوعة بوجهة نقدية ، ولذلك آثرنا أن نستعمل لها مصطلح الإنشاء الذي نراه يناسب عملية

الكتابة من الدرجة الأولى أكثر. والذى نودُّ مزيد الإلحاح عليه فى هذا الصدد هو أن الدرجة الثانية لا تعنى عندنا حاصل ضعف الدرجة الأولى بقدر ما تعنى أن درجة الأصالة فى الأدب – من الدرجة الثانية – أقوى منها فى الأدب من الدرجة الأولى.

إن الكتابة الأدبية التى من الدرجة الثانية تزيل الحاجز القائم بين الكتابة من ناحية والقراءة من ناحية أخرى. وتنصهر المفهومين فى بوتقة واحدة، تبرز أن النص الأدبى غير قائم بذاته من هذه الناحية، وأنه لا يعدو أن يكون لبنة واصلة موصولة، تتحاور مع نصوص سابقة وأخرى لاحقة.

ولقد بينّا فى غير هذا المقام[10] أن الكتابة الأدبية – مهما كانت درجتها – تمثل كتابة وقراءة فى آن، إلا أن الكتابة الأدبية التى من الدرجة الثانية أبرز الممارسات الأدبية التى تمثل هذا الالتحام.

• • •

أما الأسلوبية المقارنة كما نتصورها فيدان بحث حَرِيٌّ بأن يستقطب جهود الدارسين، لطرافته وسعته وتأكد ثمرته وأمن منهجه من الاعتباط، وبعد أحكامه عن المجازفة.

ولا نجد فى اللغات الأجنبية التى ظهرت فيها المناهج الحديثة فى مباشرة الأدب تصورا للأسلوبية المقارنة يطابق تصورنا لها، فضلا عن أننا لا نعرف فيها دراسات تطبيقية تناسبه وتجد محلها فى جهازه. وإذا ما وجدنا فيها دراسات تقترب – بشكل أو بآخر – من وجهتنا فى الأسلوبية المقارنة فنى نطاق الأسلوبية التطبيقية المركزة على الناحية الزمانية، إلا أن الأسلوبية الزمانية غير الأسلوبية المقارنة. **ذلك أن الأسلوبية المقارنة تعتمد المقارنة أساسا، وتكون آنية كما تكون زمانية، ولا تتجاوز حدود لغة واحدة، كما سنبين، فإذا تجاوزت ذلك غدَتْ – عندنا – من قبيل الأدب المقارن.**

إلا أن الأسلوبية المقارنة – كما تصورها الغربيون – علم قائم على غرار ما قام عليه الأدب المقارن. فهو يبحث – مثله – فى العنصر الأجنبى (وهذا العنصر الأجنبى يبحث فى باب الأسلوبية المقارنة الظاهرة الأسلوبية الدخيلة) ويقتفى أثره فى اللغة المدروسة، كما يعنى بالتطور الذى يطرأ عليه، إذا داخلها، والأشكال التى يظهر بها فيها، والمفعول الذى يحدثه فى قيمة النص الأدبية. ولذلك كان شأن الترجمة فيه – كشأنها فى الأدب المقارن – أهم روافد الدراسة التى تغذى الأسلوبية المقارنة.

وعبارة «الأسلوبية المقارنة» جارية فى أوساط الدارسين الغربيين، ولا سيما أوساط مدرسى اللغات والترجمة، بهذا المعنى المخالف تماما للمعنى الذى نرى من الأولى أن تتخذه الأسلوبية المقارنة.

أما الأسلوبية المقارنة – كما نتصورها – فعلم يدرس أساليب الكلام، فى مستوى معين من مستويات اللغة الواحدة، ولا يجوز بين مستويات مختلفة من اللغة الواحدة (بين مستويى الفصحى والعامية مثلا) فضلا عن أن يكون جائزا بين لغات مختلفة، ويعمد إلى المقارنة بين الأساليب لتبين خصائصها عن طريق مقابلتها بغيرها.

وفى تقديرنا أنها قد تفضى إلى إقامة الدليل الموضوعى على تقدم نص على آخر (هذه عملية يمارسها – فى نطاق محدود – لجان الامتحان فى حصص الإنشاء ولجان المناظرات فى المسابقات الأدبية) ولكن هدفها الرئيسى – من حيث هى ممارسة ذات منطلقات لسانية – تتبع الدوال والمدلولات فى كل نص على حدة، وتبين مدى التبرير الذى يقع فى العلاقة بينها، فمقابلة الأساليب المهمة منها هنا بنظائرها[11] هناك، لتقدير درجة الاختلاف بين النصين فى التعبير، وحَدّ الخروج فى عناصر التحليل، ومستوى السمو بالكلام، وحظ النجاح فى إخراج صور الجمال.

فالاختلاف بين التصورين جوهرى، ومرجعه الرئيسى إلى مدار العمل: أهو لغة واحدة أم لغتان على الأقل؟ وموضوع الدرس أهو الأسلوب المحلى أم العنصر الأجنبى الدخيل؟

ورأينا أن الاهتمام بالدخيل من الأساليب لا يخلو من فائدة. فهو يثرى البحث فى طاقة اللغة الاستيعابية. ولا شك أن الترجمة أحسن سبيل للتقدم فيه. ولكنه لا يفضى إلى دراسة أدبية النص أو نصانية الأدب، فلا تصلح له التسمية بالعمل الأسلوبى.

ومن رأينا أن الترجمة تقضى على طاقة النص الأسلوبية، لأنه يستحيل ترجمة الأساليب، وبالتالى يستحيل ترجمة التبرير الذى يكمن فى العلاقة بين الدال والمدلول. وقصارى الترجمة فى أحسن الحالات أن تعوض الطاقة الأسلوبية التى تكون فى اللغة المنقول منها بطاقة أسلوبية تناسب اللغة المنقول إليها، إلا أن الدارس يفقد – إذ ذاك – إمكانية المقارنة، لأنه يتحصل على شيئين لا مجال للمقارنة فيهما.

تعنى الأسلوبية المقارنة عندنا – إذن – المقارنة بين الأساليب المحلية، لتبين خصائصها المميزة عن طريق مقابلة بعضها ببعضها الآخر، لتقدير أدوارها المختلفة فى بناء صور الجمال فى النصوص الأدبية. ولا يوجد إشكال بين مدلول عبارة «الأسلوبية المقارنة» وموضوع العلم كما نتصوره، بينما الإشكال حاصل بين عبارة «الأدب المقارن» وموضوع الأدب المقارن. ولذلك نرى علماءه[12] حريصين على التذكير بأن الأدب المقارن لا يعنى المقارنة بين الآداب، وبأن العبارة التى اتخذت عنوانا له مغلوطة. ولتجنب مثل هذا الالتباس فى باب الأسلوبية انتزعنا عبارة «الأسلوبية المقارنة» ممن أرادوها لعلم لا يقوم على المقارنة بين الأساليب المحلية، وجعلناها عنوانا لما هى أهل له من المشاغل والبحوث.

وقد تتخذ الأسلوبية المقارنة – كما نتصورها – وجهة إنشائية عامة، فتوازن بين آثار موسعة أو تتخذ وجهة نصانية خاصة لتتناول

این صفحه در اصل مجله ناقص بوده است

أما مقولة السرقات الأدبية ـ ما لم تبق «السرقات» على هيئاتها في النصوص الجديدة ـ فنجد في هذه الوجهة المنهجية النصانية كثيرا من الحيل الشرعية، بل من شهائد الملكية الكاملة التي تخول للمنشيء استثارها والتصرف فيها، لأنها لبنات ثقافية لازمة لأصالة البناء الجمالي. وليس في هذا دعوة إلى الأخذ، كما أن الأمر ليس متعلقا بعدم الأخذ. وإنما يتمثل في العطاء، ولكن عن طريق التوليد، فإمكانية العطاء الشخصي متوقفة على التوليد، والتوليد لا يتصور حدوثه من لا شيء.

وفي هذه الوجهة المنهجية النصانية ـ أيضا ـ ما من شأنه أن يتقدم بنا في درس الأجناس الأدبية: أفليست **«الترجمات الأدبية»** من حيث هي ضروب من الكتابات التي تتطلب ما تتطلبه الكتابات الأدبية العادية من اجتهاد في التأليف، والقراءات الأدبية من حيث هي ضروب من النقد تخرج في قالب نصوص إنشائية، والمعارضات من حيث هي نصوص أدبية مبنية على نصوص أدبية مثلها، جديرة جميعها، بأن تعد أجناسا أدبية قائمة بالذات؟

إن التوسع في الدرس هو الكفيل وحده بإسناد قانون الأجناس الأدبية لهذه الكتابات أو تحديد منزلتها من الأجناس، إن تعذر اعتبارها أجناسا بأتم معنى الكلمة. ويكفينا أننا في هذا التمهيد وجهنا الأنظار إلى مجالات من الدراسة مازالت بكرا، إلا أننا سنركز البحث في القسم الموالي من عملنا على أنموذج تطبيق، اخترنا أن نطبق فيه هذه النظرة وهذا المنهج.

فماذا نستفيد من وضعنا معارضات شوقي، من حيث هي كتابة من الدرجة الثانية، في ميزان الأسلوبية المقارنة، من حيث هي قراءة من الدرجة الثانية؟

• • •

للإجابة عن هذا السؤال نبدأ بالخصائص العامة التي تميز معارضات أمير الشعراء. فنلاحظ أن أهم ما يميز هذه المعارضات أن مناطها الجانب الفني[١٩] وأن طرافتها تُلمس أولا في المستوى الأسلوبي. وهذه الميزة هي التي تخوّل لها الاستواء منذ المنطلق وحتى اكتمال البناء على طرفي نقيض والنسخ بمعنييه، النسخ بمعنى المحاكاة التامة والنسخ بمعنى النَّقْض. وقد بيّن الشاعر نفسه حقيقة المعارضة كما مارسها في المرة الوحيدة التي سمح لنفسه فيها بنعت العملية التي أقدم عليها، وذلك في **نهج البردة** حيث قال ـ بعد الإطراء على **الإمام البوصيري**:

اللهُ يشهدُ أني لا أعارضُهُ   مَنْ ذَا يعارضُ صَوْبَ العارضِ العَرِمِ
وإنما أنا بعضُ الغابطينَ وَمَنْ   يغبِطْ وليّكَ لا يُذْمَمْ ولا يُلَمِ[٢٠]

ولقد توسعنا في ذلك في غير هذا المقام، وانتهينا إلى أن المعارضة عند شوقي **لم تقم «على النسخ ولا السلخ ولا المسخ، ولا كانت ترجمة مجردة للنصوص من لغتها القديمة إلى لغته الحديثة. وإنما كانت** **المعارضة عنده بمثابة ما يسمى اليوم بـ «القراءة الجديدة» للموضوع المشترك أو المتقارب»**[١٦]. وإذا دققنا ذلك قلنا إنها قراءة جديدة في كتابة جديدة.

وليس في هذا إنكار للصلة التي بين معارضته والقصائد التي تعارضها وإنما ضبط لحدّها الذي لا يتجاوز مستوى مصادر الإلهام وبعض المواد الصالحة لبناء مقاطع الكلام[١٧].

ومما يميز معارضات شوقي، من حيث هي أدب من الدرجة الثانية مناطه الأسلوب، أنها تحتفظ في نصوصها بمعالم واضحة تدل على القصائد التي تعارضها. فالقصائد الأصلية حاضرة في معارضات شوقي، لا لأنها تفرض نفسها بصفة خاصة، وإنما لأن الشاعر نفسه عمد إلى إحياء أثرها في قصائده، وأبى إلا أن تتسلل لنا شخصيته من خلال شخصيات الآخرين، وإلا لم يكن لشعره من معنى يذكر في باب المعارضة.

دَلَّ على الحضور في معارضاته حينا بتسمية صاحب القصيدة التي يعارضها صراحةً، وأحيانا بمجرد الإشارة إليه، وأحيانا أخرى باستعمال أساليب لم يخف اشتراكها بين الشاعرين. ولا شك أن أكبر دليل شكلي على ازدواج المعارضة اشتراك الشاعرين في كثير من مقاطع الأبيات[١٨].

إلا أن أهم دليل على هذا الحضور ما يشعر به قارئ المعارضة من نزعة مشتركة بين مهجتين إلى الاقتراب من مثل أعلى في طرق موضوع مشترك، بحيث يفهم أن هذه النزعة في القصيدة المعارضة وليدة المجاراة لا التلقائية. ولقد كان لمفهوم المثل الأعلى في الشعر العربي شأن كبير يرجع إلى أن الشعر العربي شعر سنن وقوانين. ولما كان الوصول إلى هذا المثل الأعلى في ذاته أمرا غير ممكن، وكان هذا المثل الأعلى إنما يتجلى في نماذج بعينها تجليا ناقصا، كما يتجلى كل نظام في عيناته الجزئية، أي تجلي اللغة في الكلام، فإننا نفهم أن يتجه الشعراء إلى نماذج معينة من الشعر العربي، ويتخذوا معارضتها سبيلا إلى المثل الفني الأعلى، باعتبارها تمهد السبيل لذلك الوصول، بما فيها من سمو في ذاتها، أو بأن تكون محلا يتجاوزها إلى ما هو أسمى من مستواها.

ومما ينبغي أن نذكره في باب مميزات معارضات شوقي ـ أيضا ـ مواصلة الشاعر تعاطيه المعارضة طيلة حياته الشعرية. والأمر جدير بالاهتمام، لأن الشعراء قبل شوقي تعاطوا المعارضة في فترات معينة من الحياة، وظروف مخصوصة ومناسبات محدودة، ولم تكن المعارضة تمثل في شعر الواحد منهم إلا قسما صغيرا من إنتاجه الجملي. **أما شوقي فقد «سار في ذلك شوطا بعيدا حتى أصبح شعر المعارضات يشغل قسما كبيرا من ديوانه، ويمثل فنا مستقلا بذاته، بما أنه لم يتولد عن دافع ظرفي شغله مرة وانقضى، وإنما تولّد عن شعور دائم، وفي مناسبات متعددة، وفي فترات مختلفة من حياة شوقي الشعرية، منذ عهد الشباب إلى عهد الشيخوخة»**[١٩] فاكتسبت المعارضة بذلك عنده صيغة الممارسة القارة التي تمثل عملية تعاطي الأدب في أكمل صورها.

ومن مميزات معارضات شوقى نذكر ـ أخيرا ـ اتجاه الخطاب فيها إلى أى قارئ محتمل لا إلى قارئ مقصود بالخطاب أولا . والذى أثبتناه سابقا (من أن مناط المعارضة إنما هو الجانب الفنى ، وأن الصلة الظاهرة بين المعارضة عند شوقى والقصيدة التى تُعارضها محصورة فى مصدر الإلهام وجملة من مقاطع الكلام) **يسمح لنا بأن نقول إن الشاعر فى معارضته قارئ ، بنى كلامه على كتابة سابقة ، بناء كتابة اتجه فيها بالخطاب إلى القارئ عامة ، وليس هو بكاتب قارئ يحاك كاتبا عاصره ويتجه إليه بالخطاب رأسا .**

لقد كان للمعارضة هذا المعنى فى طور من تاريخ الأدب العربى فى القديم ، أى فى طور لم يكن الفرق بينها وبين المناقضة واضحا ، ولكن الفرق ما فتئ يتضح حتى أصبحت المعارضة شيئا والمناقضة شيئا آخر . ومعلوم أن المناقضة تتجه بالخطاب رأسا إلى صاحب القصيدة المناقضة بحيث لا فصل فيها بين الطرف النصّانىّ وطرف القارئ ، ولذلك لم تكن المناقضة قط إلا آنية . بينما فى المعارضة ـ كما مارسها شوقى ـ توجيه للكلام إلى طرفين متباعدين فى الزمن ، يتوسطهما الشاعر ، طرف يمثله الشاعر صاحب القصيدة الأصلية وطرف يمثله قارئ المعارضة . هذه الشبكة من العلاقات هى التى تبين تعقد الأطراف المشاركة فى بناء المعارضة وقيمة عامل الزمن فى تحديد قيمتها الجمالية . ولذلك أكثر ما كانت المعارضة عند العرب عموما وعند شوقى خصوصا لقصائد متقدمة فى الزمن ، وهذا أمر ينبغى أن نقدّر له حسابا فى منهجية الدرس .

ولكن مفهوم المعارضة عند شوقى قابل للتوسيع . فنحن لم نطبقه إلى هذا الحد إلا على شعره الذى كانت له صلة بشعر عربى سابق . فلم نخرج به من الشعر إلى النثر ، أو من الكلام إلى شىء آخر غير الكلام . أما إذا تجاوزنا الحد ونظرنا إلى الصلة التى كانت لشعر الرجل بآداب أخرى ، سواء تمثلت فى أشعار أو فى كتابات نثرية ، جاز لنا أن نربط بين ظاهرة المعارضة ـ وبالتالى مفهوم المعارضة عند شاعرنا ـ بظاهرة إحياء الخوالد الإنسانية فى الآداب : **«فهو فى شعره الغنائى تأثر بـ «أ . دى موسيه» A. De Musset و «ف . هيجو» V. Hugo** وفى القسم الذى خصصه من شعره ليجمع للأطفال فى الآن نفسه الحكمة والمتعة تأثر بـ لا فونتين La Fontaine ثم إنه فى مسرحه الشعرى قد استلهم شكسبير والكتاب الثلاثة الكبار الفرنسيين : راسين Racine و كورنى Corneille و موليير Molière .» (٢٠)

والأمر هنا يتجاوز التقليد والمحاكاة ومجرد التأثير إلى المعارضة فى معنى الإحياء والتوليد . لكننا بهذا التوسيع نخرج من مجال الأسلوبية المقارنة إلى مجال الأدب المقارن . وإنما أثرنا هذه المسألة لنبين أن مفهوم المعارضة محرك أساسى فى الكتابة الأدبية وأنه ـ على كل حال ـ قوام شعر شوقى فى عمومه .

ولكننا نفضّل البقاء فى مفهوم المعارضة بالمعنى الضيق ، والمرور إلى تحليل الأسلوب تحليلا مقارنيا فى قطعة من «نهج البردة» لشوقى والقطعة التى تعارضها من «بردة المديح» للبوصيرى فى موضوع المقارنة بين المسيحية والإسلام .

* * *

شوق :

١١٦ ـ أخوكَ عيسى دعا ميتاً فقام له ... وأنتَ أحييتَ أجيالاً من الرِمَمِ

١١٧ ـ والجهل موتٌ، فإن أوتيتَ معجزةً ... فابعثْ من الجهلِ أو فابعثْ من الرَجَمِ

١١٨ ـ قالوا: غزوتَ ورُسْلُ اللهِ ما بعثوا ... لقتلِ نفسٍ ولا جاؤوا لسفكِ دمِ

١١٩ ـ جهلٌ وتضليلُ أحلامٍ، وسفسطةٌ ... فتحتَ بالسيفِ بعد الفتحِ بالقلمِ

١٢٠ ـ لما أتى لكَ عفواً كلُّ ذى حسبٍ ... تكفّلَ السيفُ بالجهال والعَمَمِ

١٢١ ـ والشرُّ إن تلقَه بالخير ضقتَ به ... ذرعاً وإن تلقَه بالشر ينحسمِ

١٢٢ ـ سلِ المسيحيةَ الغراء: كم شربتْ ... بالصابِ من شهواتِ الظالمِ الغَلِمِ

١٢٣ ـ طريدةُ الشركِ يؤذيها ويوسعها ... فى كلّ حين قتالاً ساطعَ الحَدَمِ

١٢٤ ـ لولا حماةٌ لها هبوا لنصرتها ... بالسيف ما انتفعتْ بالرفق والرحمِ

١٢٥ ـ لولا مكانٌ لعيسى عند مرسلهِ ... وحرمةٌ وجبتْ للروح فى القِدَمِ

١٢٦ ـ لسُمّرَ البدن الطهر الشريف على ... لوحين لم يخشَ مؤذيه ولم يَجِمِ

١٢٧ ـ جلّ المسيحُ وذاق الصلبَ شانئه ... إن العقابَ بقدر الذنب والجُرُمِ

١٢٨ ـ أخو النبى وروحُ الله فى نزلٍ ... فوق السماء ودون العرشِ محترَمِ

١٢٩ ـ علمتهمْ كلَّ شئٍ يجهلون به ... حتى القتالَ وما فيه من الذِمَمِ

١٣٠ ـ دعوتهمْ لجهاد فيه سُؤددُهمْ ... والحربُ أسّ نظامِ الكونِ والأممِ

١٣١ ـ لولاه لم نر للدولات فى زمن ... ما طال من عمدٍ أو قرّ من دُعُمِ

١٣٢ ـ تلكَ الشواهدُ تَترى كلَّ آونةٍ ... فى الأعصرِ الغُرّ لا فى الأعصر الدُهُمِ

١٣٣ ـ بالأمس مالتْ عروشٌ واعتلتْ سررٌ ... لولا القذائفُ لم تَثْلَمْ ولم تُصِمِ

١٣٤ ـ أشياعُ عيسى أعدّوا كلَّ قاصمةٍ ... ولم نُعِدّ سوى حالاتِ مُنْقصِمِ

٣٨ ـ فاقَ النبيينَ فى خلقٍ وفى خُلُقٍ
ولم يدانوهُ فى علمٍ ولا كَرَمِ

٣٩ ـ وكلُّهمْ من رسولِ اللهِ ملتمِسٌ
غَرْفاً من البحرِ أو رشفاً من الديمِ

٤٠ ـ وواقفونَ لديه عندَ حدِّهمُ
من نقطةِ العلمِ أو من شكلةِ الحِكَمِ

٤١ ـ فهو الذى تمَّ معناه وصورتُهُ
ثم اصطفاه حبيباً بارئُ النَّسمِ

٤٢ ـ مُنَزَّهٌ عن شريكٍ فى محاسنِهِ
فجوهرُ الحسنِ فيه غيرُ منقسمِ

٤٣ ـ دعْ ماادعته النصارى فى نبيهمُ
واحكمْ بما شئتَ مدحاً فيه واحتكمِ

٤٤ ـ وانسبْ إلى ذاته ما شئتَ من شرفٍ
وانسبْ إلى قدره ما شئتَ من عِظَمِ

٤٥ ـ فإن فضلَ رسولِ اللهِ ليس له
حدٌّ فيعربَ عنه ناطقٌ بفمِ

٤٦ ـ لو ناسبتْ قدرَه آياته عظماً
أحيى اسْمُهُ حينَ يُدْعى دارسَ الرِّمَمِ

٤٧ ـ لم يمتحنّا بما تعيى العقولُ به
حرصاً علينا فلم نرتَبْ ولم نَهِمِ

٤٨ ـ أعيى الورى فهْمُ معناه فليس يرى
فى القرب والبعد فيه غيرُ منفحمِ

٤٩ ـ كالشمس تظهر للعينين من بُعُد
صغيرةً وتكل الطرف من أمَمِ

٥٠ ـ وكيف يُدرِكُ فى الدنيا حقيقتَه
قومٌ نيامٌ تسلَّوْا عنه بالحُلُمِ

٥١ ـ فمبلغُ العلم فيه أنه بشرٌ
وأنه خيرُ خلق الله كلِّهمِ

٥٢ ـ وكلّ آىٍ أتى الرُّسْلُ الكرامُ بها
فإنما اتصلتْ من نورِه بهمِ

٥٣ ـ فإنه شمسُ فضلٍ هُمْ كواكبُها
يُظهِرْنَ أنوارَها للناس فى الظلَمِ

إن الناظر فى القطعة التى خصصها كل من شوقى والبوصيرى فى قصيدته للمقارنة بين المسيحية والإسلام يلاحظ اختلافا فى العناصر بين القطعتين وتفاوتا فى حظ التحليل الذى كان لكل عنصر منها رغم اتحاد الموضوع ودورانه فى نفس القضية .

فقد تحدث البوصيرى عن تفوق محمد على سائر الأنبياء (٣٣ ـ ٤٠) وتفرده بكمال المحاسن دونهم (٤١ ـ ٤٢) ثم بين أن فضله على البشرية أعظم من فضلهم عليها (٤٣ ـ ٤٦) وأن حقيقته أقرب مأخذا من حقائقهم وأبعد مرمى (٤٧ ـ ٥٠) وأكد فى خاتمة القسم تفوقه المطلق ، فإذا محمد خير البشر وأفضل الرسل (٥١ ـ ٥٣)

أما شوقى فقد أثبت أولا أن معجزة محمد معنوية لا مادية كمعجزة عيسى (١١٦ ـ ١١٧) ثم بيّن أن لمعنى الفتح فى الإسلام طابع التوعية الذهنية لا صبغة التصفية الجسدية (١١٣ ـ ١٢١) وتحدث عن شأن السيف فى المسيحية فبين أنها استعملته على كل حال دفاعا ضد هجوم خصومها المشركين الذين استعملوه بدورهم هجوما واتخذوا منه شرعة فى الحياة (١٢٢ ـ ١٢٨) وختم بإثبات أن استعمال القوة لإقامة الدعوة ظاهرة مسيحية قبل أن تكون إسلامية (١٣٤) .

ويتضح أن محور الحديث مختلف بين الشاعرين ، فإذا كانت أطروحة البوصيرى تتلخص فى أن محمداً أفضل رسول وأن رسالته جوهر الرسائل فإن أطروحة شوقى تتركز فى أن محمدا يمتاز بأنه قائد مصلح . فمن الطبيعى بعد ذلك أن تختلف أساليب الأداء فى القطعتين وطاقات الدلالة وأبعاد المرمى .

فإذا بالبوصيرى يعمد إلى تركيز الحديث على ذات محمد ، من حيث هو فرد وإمام دين . ومحمد عنده محور الفضل ، وهو يجسم الفضل فى ذاته ، ويتحلى به فى صفاته ، قبل أن ينعكس ذلك فى أعماله أو تصرفاته ، وقد وفق الشعر إلى أداء هذا المعنى بأساليب التمجيد المجرد ، فإذا بمحمد قطب الفضل (**فاق النبيين ـ غرفا من البحر ـ رشفا من الديم ـ منزه عن شريك تمَّ [الله] معناه وصورته ـ اصطفاه ـ جوهر الحسن فيه غير منقسم ...**) أو أساليب التمجيد عن طريق الإضافة ، فإذا بمحمد مرجع مظاهر الفضل المتفرعة ، وكان ذلك بإضافة مظاهر الفضل إلى ذاته ، أو إضافة ذاته إلى الفضل ، إضافة نحوية (**فضل رسول الله ليس له حد ـ [هو] شمس فضل ـ خير خلق الله**) أو إضافة معنوية (**فانسب إلى ذاته ـ اتصلت [آى الرسل] من نوره ...**)

ونلحظ النزعة التمجيدية فى شعر البوصيرى بأكثر جلاء فى ترديده المعنى الواحد بإمكانيات مختلفة ، مع مزيد من التحليل ، أو شئ من التوسيع دون إضافة ، وفى جميع ذلك دون أن تظهر فى نفسه حاجة إلى التعليل أو التبرير :

فاق النبيين = لم يدانوه
غرفا من البحر = رشفا من الديم .
نقطة العلم = شكلة الحكم
منزه عن شريك فى محاسنه = جوهر الحسن فيه غير منقسم
وانسب إلى ذاته ... = وانسب إلى قدره ...
فضل رسول الله ليس له حد = إنه شمس فضل
اصطفاه (الله) = خير خلق الله كلهم

هذه الأساليب تكشف أن بناء هذه القطعة كان على الإعجاب ، ولذلك أفضى الكلام فيها إلى ضرب من التغنى والتعبير عن مجرد الاغتباط .

وهذا يقودنا إلى التساؤل عن مدى شرعية الحديث عن مقارنة فى شعر البوصيرى . الحقيقة ـ وقد اتضحت ـ أن ما كان فى الظاهر ينزع منزع المقارنة بين المسيحية والإسلام فى قطعة البوصيرى، وبين محمد وسائر الأنبياء إنما هو منصب فى التنويه الخاص بخاتم النبيين والتفضيل المطلق . يؤكد ذلك إجهاده معانى التفوق فى قوله : «**هو خير خلق الله كلهم**» حيث استعمل له اسم التفضيل ، ويؤكده أيضا بأسلوب الإيمان الذى فى قوله «**فانسب إلى ذاته ماشئت من** ...» حيث أدى بعبارة «**ماشئت**» معنى أقصى حدود الشمول الممكنة ، كما أكده بأساليب أخرى كأسلوب إثبات التفوق ونفى المقاربة فى قوله «**فاق النبيين ... لم يدانوه**» .

وتدعم فكرة التفضيل المطلق وبالتالى النزعة التمجيدية الغالبة على هذه القطعة أساليب التأكيد التى خص بها البوصيرى جميع البشر وسائر الأنبياء ، فى قصورهم عن مقاربة درجة محمد فى الفضل والشرف . فمحمد فى فضله واحد أوحد مقابل النبيين والناس أجمعين (**النبيين ـ كلهم ـ الورى ـ خلق الله كلهم ـ كل آى أتى الرسل ... بها**) .

أما شوقى فقد عمد إلى مناجاة روح محمد الخالدة ، فلم يتحدث عنه بضمير الغائب بل توجه إليه بضمير المخاطب بحيث حرص على تقريب المسافة بينه وبين مخاطبه وبعث الحيوية فى القضية المشتركة وأخرجها من مدار التراث الذى يتغنى به إلى مجال الكسب المتجدد الذى يتطلب رعاية دائمة ويقظة مستمرة .

ولذلك تجاوز فى قطعته مجال التغنى والتمجيد إلى الدفاع والنضال . فاجتهد فى تصحيح الفهم لحقيقة معجزة محمد فهى عنده معنوية لا مادية :

أخوك عيسى دعا ميتاً فقام لهُ   وأنت أحييتَ أجيالاً من الرممِ

وبالتالى هى معجزة شاملة لا محدودة ، عامة لا خاصة ، إنسانية لا ظرفية ، ويؤكد سموها وبلوغها مستوى القيم الأسلوب الحكمى الذى جاء فى عقب هذا البيت :

والجهلُ موتٌ . فإن أوتيتَ معجزة
فابعثْ من الجهلِ أو فابعثْ من الرجَمِ

كما اجتهد فى تصحيح الفهم لمعنى الفتح فى الإسلام . فهو عنده نعمة وليس نقمة :

جهلٌ وتضليلُ أحلامٍ وسفسطةٌ   فتحتَ بالسيفِ بعد الفتح بالقلمِ

وقد بين أن أصل الفتح بالقلم وأن استعمال السيف فى الإسلام لم يكن إلا مع الجهال ، فمع الجهال استعمال السيف واجب . وهكذا خرجنا من مجال الترديد الأسلوبى الذى يجعل سير الشاعر فى النظم كسير المقيد إلى مجال التحرير الشعرى الذى يجعل الشاعر يسرع إسراعا ، فلقد بعدنا عن اللين والتغنى اللذين كانا مع البوصيرى وأدركنا مرحلة فيها يقظة وحماسة .

وقد حرص شوقى إلى جانب ذلك على تكميل صورة إمام الدين التى ظهر بها محمد فى شعر البوصيرى بأن صوّره فى معارضته قائدا مصلحا عسكريا وسياسيا فقال :

علمتهمْ كل شىءٍ يجهلونَ به   حتى القتال وما فيه من الذممِ
دعوتهمْ لجهادٍ ...

وقد استعان فى ذلك بأسلوب الحكمة فبين كمال صورة خاتم النبيين فى مجموعة من الحكم ، تضمنت تعليلا لإمامة الجهاد واحتجاجا لضرورتها ، وبرهنة على استقامة الكون وصلاح المعاش بها .

ولقد ظهرت النزعة التعليلية التبريرية فى معارضة شوقى بمناسبة التحقيق فى حقيقة الجهاد والتصحيح لمراتب الأحداث فى قوله :

جهلٌ وتضليلُ أحلامٍ وسفسطةٌ   فتحتَ بالسيفِ بعد الفتح بالقلمِ

حيث قابل بين السيف رمز القوة المادية والقلم رمز القوة المعنوية مقابلة أبرزت تكاملها وأولوية القلم على السيف منهما .

والجدير بالذكر أن شوقى فى قطعته ـ وإن ذهب مذهب البوصيرى فى تقديم محمد على سائر النبيين ـ لم يعد إلى تفضيله تفضيلا مطلقا ، بل أعطى عيسى معه ما هو حقيق به من الفضل فدعاه بأخيه : «**أخوك عيسى**» ، وأشاد بالمسيحية : «**المسيحية الغراء**» ، «**جل المسيح**» ، «**أخو النبى**» فسلك مسلك التمجيد . ولكنه انتقد المسيحيين ، فعيسى والمسيحية عنده فى واد والمسيحيون فى واد آخر ، بل فصل بين المسيحيين القدماء المخلصين الذين نعتهم بالحماة :

لولا حماةٌ لها هبوا لنصرتها   بالسيف ما انتفعت بالرفق والرحمِ

ومن سماهم بـ «أشياع عيسى» الذين راموا النيل من الإسلام والمسلمين :

أشياعُ عيسى أعدّوا كل قاصمةٍ   ولم نعدّ سوى حالات منقصمِ

فوقف موقفا مقارنيا واضحا ، فيه نقد مباشر للأحداث التى تمثل المرجع المشترك للبردتين ونقد غير مباشر لطريقة البوصيرى فى مباشرتها ولتفكيره فيها أيضا .

وصفوة القول أن معارضة شوقى للبوصيرى ـ كما تتجلى فى هذه القطعة من خلال عناصر الكلام ـ تكمل ما فيها من نقص ، وتصحح ما فيها من خطل ، وتعدل ما فيها من شطط ، وتقيد تقييد العقل ما حررته العاطفة ، وذلك بالتحقيق والنقد والمقارنة والتحليل والتبرير والتعليل ، لذلك عوّضتْ فيها أساليب المقارنة التفاضلية أساليب التفضيل المطلق ، وأساليب التحقيق والنقد أساليب التمجيد والتأكيد ، وأساليب الحماسة والنضال أساليب التغنى والانتشاء ، مما سيزداد وضوحا بوقوفنا عند الأساليب المهمة فى معارضة شوقى

ونظائرها المناسبة فى بردة البوصيرى .

فلنرجع أولا إلى أسلوبى المطابقة والمقابلة ،[21] حجرى الزاوية فى القطعتين : فقطعة البوصيرى أساسها المطابقة ، ويظهر ذلك فى عدة مستويات : فى مستوى البيت كاملا حيث عمد الشاعر إلى إيراد المعنى فى بعض الأبيات ، يطابق معنى البيت الذى يسبقه ، كالذى حصل بين البيتين ٤٠ و ٤٩ أو بين البيتين ٥٢ و ٥٣ . وكان ذلك ـ فى الحالتين ـ فى مقام تشبيه خاتم النبيين بالشمس تشبيه تمثيل ، وإن اختلفت طبيعة الصورتين وأبعادها . المهم أن الشاعر عمد إلى استنفاد جوانب الموصوف بواسطة الأسلوب الأفقى ـ إن صح التعبير ـ أعنى بالكشف عنها بما يماثلها من العناصر الواصفة بما تشترك معه فى وجه شبه موجب للتقريب بين الصورتين ، بحيث لم يتجاوز البوصيرى فى ذلك مهمة الشاعر إلى مهمة القارئ للأحداث بعين المقرّر أو الناقد . وفى ذلك حرص منه على بقائه فى شعره شاعرا فحسب . ونلاحظ أن شوقى تجاوز ذلك .

وتظهر المطابقة فى مستوى الشطر أيضا . حيث حرص البوصيرى على المطابقة بين العجز والصدر على صعيد الدلالة ، كما فى الأبيات ٣٨ و ٤٢ و ٤٣ و ٤٤ ، فأعجاز هذه الأبيات تردد معانى صدورها ، فمن إثبات الشىء إلى نفى ضده (٣٨ و ٤٢) أو من الإثبات المجرد إلى التأكيد (٤٤) ومن النهى إلى الأمر (٤٣) . وقد قوى هذا الترديد فى القطعة لهجة التغنى والتمجيد . لأنها أساليب من الأداء أساسها النفاذ إلى الموصوف من ابواب مختلفة ، لا التتبع لوجوه مختلفة فيه ، ولا مباشرته انطلاقا من معطيات مختلفة خارجة عنه .

وتظهر المطابقة أيضا فى مستوى العبارات والمفردات ، وأكثر ما كان ذلك فى مقام المقطع من الأبيات . وتمثل ذلك عبارات الترديد التالية (**فى علم / ولا كرم ـ غرفا من البحر / أو رشفا من الديم ـ من نقطة العلم / أو من شكلة الحكم**) بحيث قويت بها طاقة الإنشاء ومكّنت الشاعر من إتمام البناء .

هذا إلى جانب مظاهر الترديد التى اقتضاها استئناف الكلام (**محاسنه ـ الحسن**) أو القطع (**لم نرتب ـ لم نهم**) أو نزعة الشاعر فيه إلى رد العجز على الصدر (**أعلى ... منفحم**) فضلا عن مثول المطابقة فى أسلوب التأكيد اللفظى (**كلهم ملتمس ـ خلق الله كلهم**) . فمرجعه إلى استعمال العبارتين المشتركتين فى الدلالة معا دون اختيار ، وهو أكبر أسلوب يغذى ملف التعلق والتزكية والتمجيد والسكون والفناء ، وهى المعانى التى قامت عليها هذه القطعة من البردة

أما قطعة شوقى فأساسها المقابلة . لا تكاد المقابلة تغيب فى بيت من أبياتها ، وقد أدت المقابلة فيها ثلاثة أدوار رئيسية :

أدّت دور المقارنة التفاضلية بين محمد وعيسى ، فبين الإسلام والمسيحية ، وقد ظهرت فى بيتين ، فى البيت التالى :

أخوك عيسى دعا ميتاً فقام له وأنت أحييتَ أجيالاً من الرِّمَمِ

حيث قارن الشاعر بين محمد وعيسى مقارنة تفاضلية ، فإذا بالفضل بين النبيين يأخذ هذه الاعتبارات :

معجزة عيسى دون معجزة محمد لأنها تمثلت فى إحياء الموتى ، وهى معجزة حقيقية ثبتت بحجة تاريخية لكنها بقيت محدودة زمنا ، لأنه لم يكن لها امتداد فلذلك اتخذت صبغة مادية . أما معجزة محمد فتمثلت فى إحياء رمم الأجيال ، بمعنى مقاومة جهل الجهال ، وهذه صورة مجازية يفوق أثرها أثر الحديث لوكان حقيقة ، لأنها إنسانية شاملة ، ولمفعولها امتداد يشعر به الإنسان فى كل آن ، فاكتسبت من أجل ذلك صبغة معنوية .

ومعجزة عيسى محدودة مكانا أيضا فهى لم تشمل من الأموات الكثير «**دعا ميتا** (واحداً) » ، وقد فاقتها معجزة محمد التى شملت الإنسانية جمعاء «**أجيالا من الرمم** » .

لذلك يتضح أن المسيحية الموفقة دون الإسلام المتفوق عليها فى الأصالة ، فالإسلام يتجاوز المسيحية ، لأنه صورة ذهنية جوهرية ، فهو يكتسى معنى المعارضة للمسيحية .

وتتحول المقارنة بين المسيحية والإسلام من مستوى العقيدة إلى مستوى السلوك عبر الأجيال فى البيت الأخير من القطعة :

أشياعُ عيسى أعدوا كل قاصمة ولم نُعِدَّ سوى حالاتِ منقصِمِ

فإذا بالمقارنة تفضى إلى النتائج التالية :

المسيحيون «**أشياع عيسى** » اليوم حربيون بينما المسلمون ملتزمون بالسلمية ، ولكن فى صلب المسيحية نفسها اختلافا بين المسيحيين فى الماضى والمسيحيين فى الحاضر ، فهؤلاء حربيون وأولئك سلميون ، وبالتالى يتضح أن نزعة المسيحية والمسيحيين إلى الحرب واضحة فى القديم والحديث بينما يدّعى أنها سلمية مطلقة .

فى هذا البيت يعود الشاعر بالمعنى إلى تحليل سابق خصّه به . نعود إليه الآن نحن أيضا لتحليل الدور الثانى الذى أدته المقابلة فى هذه القطعة ، وهو إبراز التناقض الذى فى صلب المسيحية نفسها ، فقد بينه فى بيت سابق فقال :

لولا حماة لها هبوا لنُصرتها بالسيف ، ما انتفعت بالرفق والرحم

فالشاعر يسند لهذا الصنيع أولا صبغة الشرعية ، فاستعمال السيف كان من قبل «**حماة لها هبوا لنصرتها** » والنتيجة كانت أن « **انتفعت** (المسيحية) **بالرفق والرحم** » . إلا أن بين ادعاء المسيحيين السلمية المطلقة ، وثبوت مشاركاتهم فى الحروب ـ ولو للدفاع عن النفس ـ بونا شاسعا ، رام الشاعر إبرازه للعيان ، كى يبرهن على التناقض فى صلب المسيحية .

أما الدور الثالث الذى أدته المقابلة ـ فى هذه القطعة من معارضة شوقى ـ فهو إبراز التكامل فى صلب الإسلام . أظهر الشاعر التكامل بإثبات تعاقب السيف والقلم فى سياسة الجهاد فى سبيل الله «**فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم**» وخضوعها لترتيب ، تكون الأولوية فيه للقلم ، ويبرر ضرورة اللجوء إلى السيف بالحكمة التالية :

والشرُّ إنْ تلْقَهُ بالخير ضِقتَ به ذَرْعاً وإن تلقَهُ بالشر ينحسِم

حيث كشف عن مقابلتين : مقابلة الشر بالخير تولّد شرا ، بحيث يفهم أن ليس للخير مفعول إيجابى دائما ، ومقابلة الشر بالشر تولد خيرا بحيث يتضح أن للشر (وهو هنا السيف) وجها إيجابيا . وذلك إذا قصد لمقاومة مثله ، فالشر أو السيف أو القوة المادية عموما فى مذهبه سلاح ذو حدين ، وكل التوفيق يتمثل فى استخدامه حيث يتحقق من نفعه ، وهذا الذى كان فى الإسلام .

ويزداد هذا المذهب وضوحا فى قوله :

علمتهم كلَّ شئٍ يجهلون به حتى القتال وما فيه من الذِمَمِ

بحيث شمل التعليم المواضيع الإيجابية والمواضيع السلبية (حتى القتال) والتعليم إلى هذا الحد هدام لكن قوله «**وما فيه من الذمم**» يقلب الوضع ويصحح البناء ويعرب عن انسجام .

ومن الواضح ـ إذن ـ أن شوقى فى معارضته وجد فى المقابلة البديل الأسلوبى الأنسب لأسلوب المطابقة الذى توخاه البوصيرى فى بردته . وقد كان فى قطعته ـ على عكس ما لاحظنا فى قطعة البوصيرى ـ ذهاب وإياب ودفاع وهجوم ، وتحرك من عاطفة تتقد حماسا إلى عقل مشغول بالإقناع ، بحيث كانت قطعته إطارا لحركة ذهنية قوية قويت نزعة النضال فيها . والحركة تجد فى المقابلة الأسلوب الذى يؤديها كما تجد المقابلة فى الحركة المعين الذى يغذيها[22] .

هذه النتيجة تؤكدها دراسة المواد اللغوية المستخدمة فى القطعتين وتتأكد هى نفسها بنتائجها . فلننظر فى السجلات المعنوية التى ترجع إليها المفردات . والأمر هين فى قطعة البوصيرى ، ذلك أن المفردات التى استعملها فى معانيها المباشرة ، أو معانيها الحافّة ترجع فى جملتها إلى سجل الأخلاق (خلق ـ علم ـ كرم ـ بحر ـ ديم ـ حكم ـ تم معناه ـ محاسنه ـ الحسن ـ شرف ـ عظم ـ قدر ـ فضل ـ خير الخلق ـ نور أنوار) وقد دلت على أن الشاعر لم يتجاوز فى طريق الموضوع الحد الأخلاقى ، ومنها مجموعة ترجع إلى سجل الدين ، بعضها يخص محمداً والإسلام (مصطفى ـ رسول الله ـ آيات) ولا تتضمن كلمات مهمة أسلوبيا ، وبعضها الآخر يخص غيرها (النبيون ـ الرسل الكرام ـ النصارى) وهذه مفردات تشترك مع المفردات الخاصة بالإسلام فى الحياد ، ومن أجل ذلك تكتسب طاقة أسلوبية خاصة لأنها واردة فى سياق مدح الرسول والإشادة بالإسلام ، وطاقتها فى كونها لم تدخل فى شعر الشاعر مدخل مواضيع الجدل ، ولا عناوين مشاكسة ، وإنما دخلت لتدل على أن المتحدث فيها ملتزم بالحياد تجاه القضية التى تطرحها ، بحيث تكشف أن البوصيرى ليست له قضية مع المسيحية ولا نزع منزع المدافع عن قضية ، بحيث لم يرم توجيه قصيدته صوب الوجهة النضالية .

أما مع شوقى فالأمر يختلف ، ذلك أن هذه القطعة من معارضته قامت على موضوع الحرب والسياسة بين الإسلام والمسيحية ، والحال أن القصيدة دينية . وليس هذا غريبا فى حد ذاته بقدر ما هو منبه على التجاوز الذى سيعمد إليه الشاعر فى تحليل الموضوع ، والتحقيق الذى سيقوم به فى وقائع الأحداث ، والجدل الذى سيلجأ إليه فى الكلام ، والنضال الذى سيهدف إليه من وراء ذلك فى هذا المقام .

وتستوقفنا فى قطعته مجموعتان من المفردات بصفة خاصة ، مجموعة ، أولى تخدم موضوع الحرب والسياسة (**قتال ـ قتل ـ فتح ـ فتحت ـ غزو ـ حرب ـ جهاد**) وكأننا بالشاعر لم يأت بها ليخدم موضوعا بقدر ما أتى بها ليحدد مدلول كل لفظ منها بواسطة الآخر وبالسياق الذى يرد فيه ، **فلفظ الغزو (١١٨) على لسان أعداء** الإسلام يعنى الحرب الغاشمة الظالمة ، وقد كنى عن معناه بعبارتى «**قتل نفس**» و«**سفك دم**» ، وهما عبارتان جاهزتان ، بل قرآنيتان تتناقض مع قداسة السياق الذى استعملتا فيه ، مع بشاعة دلالتيها ، مما يدل على أن إنكار معنيها أصيل فى الإسلام . فكيف يلحقان إذن بمحمد ؟ هذا الذى أدى الشاعر إلى الاستعاضة عن فعل «**غزوت**» بفعل «**فتحت**» (١١٩) فعمد إلى عملية نسخ علامى معجمى حاصله أن كلمة الفتح على لسان الشاعر تقابلها كلمة الغزو على لسان الدعى .

أما لفظ «القتال» (فى البيت ١٢٩) بموجب التركيز فيه على الذمم فينقلب جهادا شرعيا ، ولذلك استعاض عنه الشاعر (فى البيت ١٣٠) بلفظ «**الجهاد**» نفسه ، لكنه استعمل معه لفظ «الحرب» فى سياق حكمى حيث قصد إلى التعميم ، فكان انتقاله من لفظ الجهاد إلى لفظ الحرب انتقالا طبيعيا .

أما المجموعة الثانية من المفردات فلها طابع دينى ، منها ما استعمله للنبى عيسى : «**عيسى**» و«**المسيح**» لدلالة الاسم على المسمى ، و«**أخوك عيسى**» و«**أخ النبى**» لإثبات فكرة التوحّد فى الرسالة السماوية و«**أخ النبى**» ـ من ناحية ثانية ـ و«**روح الله**» **لبيان منزلته من محمد من جهة ومن الله من جهة ثانية . وقد استعمل للمسيحية عبارة «المسيحية الغراء» إقرارا وإطراء** . لكنه استعمل للمسيحيين الوسائل التالية : (المجهول : **قالوا** ـ حماة (يعنى حماة المسيحية فى الماضى) ـ أشياع عيسى (ويعنى المسيحيين الذين دأبهم اتباع عيسى وتحريف رسالته فى الحاضر) ، بحيث تتفرع عناصر المقابلة الكبيرة بين الإسلام والمسيحية إلى مقابلة بين المسيحية الحق فى الماضى والمسيحية المزيفة فى الحاضر وبين المسيحيين الطغاة والمسلمين المتخاذلين فى الحاضر .

وتتضافر مع هذا وذاك من أساليب الأداء مجموعة من وسائل الجدل غايتها تغليب الكلمة : من المناقشة الحوارية بـ«**قالوا**» و«**قلت**» (محذوفة) إلى التحدى بصيغة الأمر «**سل**» إلى الإفحام

بواسطة الشرط بلولا فى أربعة مواطن (**لولا حياة لما ... ١٢٤ ـ لولا مكان لعيسى ... ١٢٥ ـ لولاه لم نر... ١٣١ ـ لولا القذائف ... ١٣٣**).

ولكن الموطن الذى لم ينجح فيه شوق فى مجاوزة البوصيرى هو البناء الشعرى، ولعل عملية القطع أبرز ما يمثل هذا القصور من أساليب الكتابة الشعرية.

أما مقاطع البوصيرى فلا تلفت الانتباه لأنها لا تستوقف القارئ بصفة خاصة، فالمجموعة الكبرى منها مبنية على ترديد المعنى أو تكراره (**٣٨ علم / كرم ـ ٤٠ العلم / الحكم ـ ٤٤ شرف / عظم ـ ٤٧ لم ترتب / ولم نهم ـ ٤٣ أعين / منفحم ـ ٥٠ نيام / حلم ـ ٥١ خلق الله / كلهم**) وهى فى ذلك تناسب النزعة الغنائية التمجيدية التى سبق أن لاحظناها. والمجموعة الثانية تعزز المقابلات القليلة فى القطعة (**٣٩ البحر / الديم ـ ٤٣ أحكم / احتكم ـ ٤٩ بعد / أمم ـ ٥٣ أنوار / ظلم**) لتفيد معانى فرعية. ومنها مقطعان وردا فى عبارتين جاهزتين (**٤١ بارئ النسم ـ ٤٦ دارس الرمم**) ثانيهما ـ على الأقل ـ مبرر لأنه اقتضاه التعبير والقطع معا. وبقية مقاطعه عادية إلا أن اثنين منها يخرجان عن شروط العرب فى القافية (**٥١ كلهم ـ ٥٢ بهم**).

أما مقاطع شوق التسعة عشر فأكثر من نصفها مقاطع اعتباطية نابية لأنها غريبة فيها تغليب لنادر على شائع، أو إحياء لمتروك على حساب مألوف (**الرجم ـ القبر ـ العمم** (اسم جمع) **العامة ـ لم يجم ـ لم يفزع ...**) أو لأنها لا تفيد إلا تمكين الشاعر من ملء قالب البيت الشعرى، وتلك هى المقاطع التى تكرر معانى ألفاظ قبلها على غير وجه الترديد المنشود (**جرم = ذنب ـ أمم = كون ...**)

بقى الحديث عن السند الذى كان لكل من الشاعرين فى قطعته والإطار العام الذى يكيف جوها.

أما سند البوصيرى فكان جماليا بحتا، ودوره إخراج خصائص القضية المطروحة فى قالب يخاطب العاطفة والذوق أساسا، ويتمثل فى ضروب الإيقاع الموسيقى التى عمد إليها فى البناء بتلوين مظاهر التقطيع، وإحكام توزيع المقاطع، والمناسبة بين مبانى الكلمات فى البيت:

٣٨ ـ فاق النبيين فى خلق وفى خلق
ولم يدانوه فى علم ولا كرم
٤٤ ـ وانسب إلى ذاته ماشئت من شرف
وانسب إلى قدره ماشئت من عظم

أوفى الشطر الثانى منه:

٣٩ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ
غرفا من البحر أو رشفا من الديم

٤٠ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ
من نقطة العلم أو من شكلة الحكم
٤٣ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ
واحكم ٥ ٥ ٥ ٥ واحتكم

مما ساهم فى تصوير مدى النشوة التى بنفس الشاعر وحسن الوقع فى أذن السامع.

أما سند شوق فى قطعته فكان من طبيعة أخرى فأدى دورا أنسب لوجهته فى طرق الموضوع. ذلك أنه خلد إلى الحكمة فى كثير من المواطن، فكان يصل بها الوقائع المسطرة بالحقائق الخالدة والأحداث العارضة بالقيم المشتركة:

١١٧ ـ والجهل موتٌ، فإن أوتيت معجزةً
فابعثْ من الجهل أو فابعث من الرجم
١٢١ ـ والشر إن تَلْقَهُ بالخير ضقتَ به
ذرعا وإن تلقه بالشر ينحسم
١٢٧ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ
إن العقاب بقدر الذنب والجُرم
١٣٠ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ
والحرب أسُّ نظام الكون والأمم
بالأمس مالتْ عروشٌ واعتلتْ سرر
لولا القذائفُ لم تُثْلَمْ ولم تَصِمِ

فقوى بذلك حجته وشهد المتلقى على مسألته.

ومجمل القول أن شوق عارض النفس الغنائى الصوفى الذى كان للبوصيرى فى بردته بنفس نضالى ملحمى[٢٣]. ولذلك قد يظن أن أمير الشعراء فى مباشرته الموضوع المشترك بينه وبين البوصيرى قد جدد القراءة أكثر مما جدد الكتابة، ولكن الحقيقة أنه لم يقدم لنا الرؤية الجديدة إلا فى نص جديد. ولا اعتبار هنا بالنزعة الأدبية. فلاشك أن نزعة شوق فى هذه المعارضة نزعة كلاسيكية كنزعته فى سائر شعره. ولكن النزعات الأدبية لاتحمل فى طياتها طابع التقليد والسلبية، بل شأنها فى ذلك شأن الأنفاس ذاتها، ماكان صوفيا منها وما كان ملحميا، فإنها تختلف فى الهوية ولا تختلف حتما فى العيار ولذلك نعتبر أن منطلق شوق فى معارضته يبدو فى الظاهر منطلق احتذاء ومقاربة ولكن مآله مآل ارتقاء ومجاوزة. وفى المجاوزة عندنا معنى التحرر لا معنى التفوق ضرورة، وإلا لما جاز لنا أن نصرح بأننا طربنا لبردة البوصيرى أكثر مما طربنا لنهج البردة، إلا أن حكمنا هذا مبنى على قصيدة شوق فى حد ذاتها لا على نزعته الكلاسيكية فيها

• • •

وبعد، فإذا قبلت دعوتنا إلى اعتبار الأدب ممارسة شمولية تزول فيها الحواجز المتصلة بين عمليتى الكتابة والقراءة، وصدقت حجتنا

على أن العملية الأدبية عملية توليدية ، كبر أملنا فى أن يعطى مفهوم ترابط النصوص الأهمية التى يستحق فى دراسة الأدب ، وأن تبوأ الوجهة الأسلوبية المقارنية المنزلة التى تستحقها من مناهج مباشرة النصوص الأدبية .

وبعد ذلك يصبح من السهل إعادة النظر فى مسألة درجات الأدب فى الكتابة ، وإعادة النظر فى مسألة الأجناس الأدبية ، ويصبح من المتحتم تغيير المصطلح بل وتغيير الموقف من مسائل الطرافة والتقليد والسرقات وقوانين التأثر والتأثير فى الأدب ، فى انتظار أن يحل محل قانون الملكية فى العملية الأدبية قانون النجاح فى استثمار الرصيد التراثى والحصيلة الثقافية فى أعمال قابلة بدورها للتجاوز .

الهوامش .

(١) أصبح اللفظ مصطلحا فنيا منذ أن اتخذه أبو هلال العسكرى عنوانا لكتابه الموسوم بـ «كتاب الصناعتين» .

(٢) Le haut langage - théorie de la poéticité ; Jean Cohen. باريس 1979

(٣) Le degré zéro de l'écriture ; Roland Barthes. باريس 1953

(٤) درس «مناهج العرب فى مباشرة النص الأدبى» ألقيناه على طلبة الحلقة الثالثة من شعبة العربية بالجامعة التونسية . خلال سنتى ١٩٧٩ ـ ١٩٨٠ ، ودرس «معارضات شوقى» ألقيناه على طلبة لتبريز ، سنتى ١٩٨٠ ـ ١٩٨١

(٥) بحث «الشعر بين الكتابة والقراءة» قدم فى ندوة «الكتابة والقراءة» التى انعقدت بكلية الآداب بتونس من ٣١ مارس إلى ٢ أبريل ١٩٨٢ .

(٦) Gérard Génette. Palimpsestes - La Littérature au second degré باريس 1982.

(٧) Transtextualité ، انظر Gérard Génette ، المرجع السابق .

(٨) من مستوى لغوى إلى آخر أو من لغة إلى اخرى .

(٩) ولذلك فضلنا أن نستعمل للدرجة الأولى مصطلح «الإنشاء» وللدرجة الثانية مصطلح «التوليد» .

(١٠) فى بحثنا السابق الذكر «الشعر بين الكتابة والقراءة»

(١١) قد تكون النظائر عناصر مشابهة أو مخالفة ، بل مقابلة ، أو حلقات نعتبرها مفقودة بالنسبة إلى النص الذى يكون منه الانطلاق .

(١٢) انظر منجى الشملى «النص الأدبى من وجهة الأدب المقارن» فى ندوة «ماهية النص الأدبى» التى انعقدت فى المعهد القومى لعلوم التربية بتونس يوم ١٨ ، ١٩ / ١٢ / ٨٠

(١٣) مذهبنا هذا لا ينقض مفهوم سياج النص (la clôture du texte) وإنما يفتح ـ فى نطاق السياج نفسه ـ النوافذ الضرورية للكشف عن الصلة بين نص وآخر .

(١٤) ويصبح الأمر بالنسبة إلى كل معارضة كانت بالمعنى الذى عملها به شوقى . انظر : أحمد الشايب ، تاريخ النقائض فى الشعر العربى ، ط . ٢ ، مصر ١٩٥٤

(١٥) ج ا ص ١٩٠ ، ب ١٠٣ و ١٠٤

(١٦) كتابنا «خصائص الأسلوب فى الشوقيات» ص : ٢٤٨ ، تونس ، ١٩٨١ .

(١٧) المرجع السابق ص : ٢٤٩

(١٨) المرجع السابق ص : ٢٤٩ وما بعدها .

(١٩) المرجع السابق : ص : ٢٤٠ وما بعدها

(٢٠) عزيز أباظة ، تعريب ابن وناس والعشاش ، تونس ١٩٨٢

(٢١) نستعمل مصطلح «المطابقة» فى معنى الازدواج ومصطلح «المقابلة» فى معنى التقابل الذى قد يصل إلى التضاد . انظر كتابنا «خصائص الأسلوب فى الشوقيات» ص : ٩٥ وما بعدها .

(٢٢) كتابنا «خصائص الأسلوب فى الشوقيات» ، ص : ٩٥ وما بعدها .

(٢٣) وقد قادتنا إلى نفس النتيجة دراستنا للقسم الذى خصصه كل من الشاعرين لموضوع الإسراء . انظر كتابنا «خصائص الأسلوب فى الشوقيات» ، ص : ٢٤٤ ـ ٢٤٦ .

شوقى والذاكرة الشعرية

دراسة فى بنية النص الإحيائى

كمال أبو ديب

١

أود أن أعترف ، بدءا ، بأننى لست باحثا شوقيا . لكن هذا ليس بالضرورة اعترافا سلبيا ، بل قد يكون ذا دلالة مختلفة تماما . ذلك أن المسافة التى تفصل الدارس عن موضوع دراسته قد تسمح بقراءة طرية لا يهمها العرف والتقليد النقدى والشهرة . وإذ أحاول قراءة نص لشوقى ، فإننى أدخل عالمه كما أدخل عالم أى نص بكر ، دون قيود تفرضها المرحلة التاريخية ، أو الأعراف النقدية السائدة . وقد يكون لهذا الدخول البرىء مساوئه ، وقد يؤدى إلى مظاهر إخفاق ، لكن مزيته الكبيرة هى أنه يسمح بوضع النص على مستوى النصوص الأخرى التى يعايشها الدارس فى العالم ، والاقتراب منه بروح الرغبة فى الاكتشاف التى يقترب بها من كل نص جديد .

بهذه الرغبة فى الاكتشاف ، أتناول نص شوقى :

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

محاولاً اكتناه بنيته ، وتجليات العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية فيه ، متناولاً إياه بذاته ولذاته ، ومتجاوزا أنموذجه التاريخى وهو «سينيّة» البحترى ـ فى المرحلة الأولى من الدراسة على الأقل ـ وهى المرحلة التى سأعرضها الآن . وقد يبدو مستغربا ، إذ أتناول بالدراسة دور الذاكرة الشعرية فى تشكيل بنية النص ، أن أتجاوز المنبع الأساسى للذاكرة وهو النص المعارض . لكن هذا التجاوز مقصود ، فغرضى ليس البحث عن جزئيات التأثير الذى يمارسه النص المعارَض على النص المعارِض بل اكتناه العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية على مستوى أكثر من هذا المستوى القريب .

وإذ أتجاوز هذا المستوى القريب ، فإننى أترك جانباً أحد الوجوه البارزة لتأثير الذاكرة الشعرية ، وهو الوجه الذى تتناوله بالتحليل الدراسات النابعة من نظرية التأليف الشفهى (Oral Composition) كما بلورها مِلْمان پارى وألبرت لورد ، حيث يتم البحث عن الصيغ (Formulae) المتكررة فى التأليف الشعرى الذى تشكل فيه الذاكرة الفاعلية الأساسية . وأود أن أؤكد أن تجاوزى لهذا المستوى الآن لا يعنى إلغاء لأهميته ، فهو دون شك على قدر كبير من الأهمية . لكننى أختار العمل على مستوى أكثر غوراً لأن الإشكالات النقدية والفنية التى يسمح العمل على هذا المستوى العميق بإثارتها ومناقشاتها تبدو لى أخصب دلالة من جهة ، وأشد التصاقاً ، من جهة أخرى ، بعمل الشاعر الذى أدرسه ـ شوقى ـ والشعر الحديث بشكل عام .

٢

ينبثق النص مشكلا شبكة من العلاقات بين أطراف عدد من الثنائيات الضدية ـ أبرزها ثنائية (الزمن / الذاكرة) . فالزمن ذو

فاعلية تدميرية **تمحو الذاكرة وتلغيها (اختلاف النهار والليل ينسى)** ، والذاكرة نزوع إلى تجاوز الزمن ، يلجأ ، حين يعجز عن الفعل الذاتى ، إلى منبه خارجى يتمثل فى ضمير المثنى (**اذكرا لى الصبا وأيام أنسى**) . ومن الجلى أن الفعل «ينسى» ذو دلالتين : **فهو** يتناول العام (الإنسان) والخاص (الأنا) ، ويمكن للجملة أن **تُقرأ** : «**اختلاف النهار والليل ينسى كل إنسان ـ وينسيني**» . ولذلك تطلب الأنا من الآخر أن يستعيد لحظات الحيوية التى غابت فى طيات الزمن . ويبدو عمق النسيان فى تأكيد الدعوى إلى الإيقاظ فى البيت الثانى حين تطلب الأنا لا **ذكر** الصبا فقط ، بل **وصفه** ، أى تقديمه بلغة تفصيلية أكثر محسوسية ، وحضورا . ويمثل الزمن الغائب ما يمكن أن نسميه «الحركة المضادة» أو «العالم النقيض» للحظة الحاضرة : **فهو** «ملاَوة من شباب صُورِّت من تصَوّرات ومسّ» تتجاوز الواقع إلى الحلم والمحسوس إلى المتصَور ، وهو تفجر للحيوية «يعصف كالصبا اللعوب» مليئا بالحلاوة ولذة الاختلاس للحظات باهرة من الدهر .

ويعمق ثراء لحظة الحيوية استغلال العلاقات الشكلية القائمة بين الزمن المندثر ـ الصُّبا ـ وبين تجسيده لذروة التفجر متمثلة بالصّبا . كما يعمق حسَّ الإيحاء والطبيعة الحلمية للشباب التتابع الصوتى للسّين والصـــاد فى الأبـــيـــات الأربـــعـــة الأولى (**ينسى / الصبا / أنسى / صفا / صورت / تصورات / مسّ / عصفت / الصبا / سنة / خلس / سلا / مصر / سلا / أسا / المؤسى**) والصوت القريب (**الذكر ، لذة ، الزمن**) . وتحمل الأبيات الأربعة التى تشكل الآن بنية صوتية متميزة محورى نمو القصيدة الأساسيين ، دلاليا .

فمن البنية الصوتية والتصويرية الواحدة ينبع الآن محور الفاعلية الخارجية (**الزمن**) التى تمسح الزمان الداخلى (**الصبا ، الشباب**) **كما تمسح المكان** (**الوطن**) وينبع فى الوقت نفسه محور الفاعلية الداخلية التى تشكل نقيض فاعلية الزمن ، إذ تعمق استمرارية المكان فى الذاكرة والقلب (**الذى لم يسل عن مصر ولم يأس جرحه الزمان**) .

ومن الشـــيق أن نلاحظ أن التركيب الصوتى نفسه يجسد الانقسام القائم بين الزمن والذاكرة ، إذ تطغى أصوات السين والصاد فى الجمل التى ترتبط بالصور المبتعثة فى الذاكرة دون صورة الزمن .

وتستمر القصيدة فى اكتناه علاقات التضاد التى تؤسسها بين العام / الخاص ، وبين الخارجى / الداخلى . فالليالى تقسِّى ، لكنها فى حالة الأنا تزيد القلب رقة . وتدخل القصيدة فى الوقت نفسه سلسلة من الثنائيات الضدية الأخرى : الأب ليس بخيلا لكنه الآن مولع بالمنع والحبس ؛ الدوح حَلالٌ للطير لكنه الآن حرام ؛ الدار أحقُّ بالأهل لكنها الآن ملك غيرهم ؛ الخلد منتهى النزوع ، لكنه لا يشغل عن الوطن . وتعمق هذه الثنائيات فى تناميها وتكاثرها حدة التوتر القائم فى النص منذ لحظة تكونه . **ويبدو فجأة أن اللفظة التى افتتح بها النص «اختلاف» ليست اعتباطية ـ فالاختلاف هو روح حركة النص حتى الآن** (رغم أن اختلاف النهار والليل لا يمثل ثنائية «ضدية» حقيقية ، بل ثنائية لفظية يؤدى كلا طرفيها (النهار والليل) الدور نفسه فى خلق فاعلية الزمن التدميرية) . بل إن الانقسام الثنائى فى النص ليتجاوز ذلك كله إلى الذات نفسها التى تبدو منقسمة إلى الذاكرة والقلب . الذاكرة **معطلة** ، تحتاج إلى منبه خارجى ، أما القلب **فإنه مرهف** ، **متوقد النبض** بالوطن :

مُسْتَطَارٌ إذا البَواخِرُ رنَّت أول الليل . أو عوت بعد جرس
راهب فى الضلوع للسفن فطن كلما لرن شاعهن بنفس

بيد أن النمو الحاد للثنائيات الضدية يصل ، فجأة ، لحظة انكسار تُفْقِدُ المركز التصورى للنص تناسقه الداخلى ووحدته ، إذ تلغى القصيدة الثنائية الضدية الأساسية (فاعلية الزمن التدميرية / الذاكرة التى تحاول تجاوز الزمن) لتؤكد أن الذاكرة كانت دائما فى ذروة حضورها وطاقتها على الفعل ، وتنفى بذلك فاعلية الزمن نهائيا . ويحدث ذلك فى البيت :

شَهِدَ اللهُ . لم يغبْ عَنْ جفونى شَخْصُه ساعةً . ولم يخْلُ حِسى

الذى تنهـــمر بعده صور الوطن المليئة بالحيوية والحركية والتفاصيل الطبيعية والإنسانية . **وتنشأ مفارقة حادة فى النص بين بعدين متميزين : هما التجربة الفردية وسلطة الإنشاء التراثى . ذلك أن التجربة الفردية تنبض بالماضى ، زمانا ومكانا ، بالوطن وصوره ، وتفاصيله ، وحيويته ، وجماله ، وبجرح حىّ لا ينقطع الوطن عن الخفق فيه لحظة واحدة ، أما الإنشاء التراثى فإنه يولد تصورا بلاغيا للزمن مستق بصورة كلية من تراكم التصورات الجماعية للزمن وطاقته التدميرية** . وهكذا يسقط النص فى أزمة داخلية ، فى توتر من نمط جديد يختلف عن التوتر الذى كان قائما فيه حتى الآن ، توتر ينشأ من شروط عملية الإبداع ذاتها ، ومن العلاقة المتبلورة بين الخلق الفردى وبين اللغة الجماعية . وهى أزمة سأحاول أن أظهر أن النص يكتمل دون أن يستطيع تجاوزها أو تقديم توسط (mediation) بالمعنى الذى يقصده **كلود لفى ـ شتراوس** ، لحلّها .

٣

الزمن : الذاكرة الشعرية

يطغى على النص ، كما أشير قبل قليل ، تصور للزمن يمتح من منابع الرؤيا الطاغية فى التراث الشعرى العربى . فالزمن قوة مدمرة لا يمكن لعظمة أو جهد إنسانى أن يتجاوزها أو ينجو من فتكها . وحركة الزمن حركة نحو الفناء قد يحدث فى سياقها أن يبنى الإنسان ويشيد ، لكن كل ما يبنيه ويشيده باطل وقبض الريح . ومن السمات الأساسية للتعامل الشعرى التراثى مع الزمنية أن هذا التراث يركز على كشف الطبيعة الكونية لفاعلية الزمن ، مستخدماً صيغة تراكمية من النمط : كل شىء فانٍ . أحمد فانٍ . وعلى فانٍ .

وعبد الله فانٍ و ... الخ . كأن هذا الإدراك لكونية الزمنية وقدرتها على سحق كل شيء يتحول ، في النهاية ، إلى مصدر قوة خفية على تحملها ، إن لم يُعِنْ على تجاوزها فعلاً : وهذه الصيغة طاغية ابتداء من امرىء القيس وانتهاء بشعراء العصور المتأخرة قبل شوقي . وتتجلى الصيغة المذكورة في موضع مركزي من النص موضع المناقشة بعد أن تبرز القصيدة عظمة ماضي مصر ، وشموخه على الزمن في الصور التالية :

«لعبَ الدهرُ في ثَراه صبيا والليالي كَواعبا غير عنس
ركبت صيد المقادير عينيه لنقد . ومخلبيه لفرس
فأصابت به الممالك : (كسرى) و (هرقلا) و (العبقري الفرنسي)»

فرغم هذه العظمة والشموخ ، يخضع ماضي مصر لقوانين الزمن المدمر ، الذي كان **طرفة** قد وصفه بأنه يمسك بزمام الإنسان في يده ، يشده حينما يشاء ، والذي يأتي النص الآن ليصفه بلغة قريبة :

وليالٍ من كل ذات سوار لطمت كل رب (روم) و (فرس)
سددت بالهلال قَوْساً وسلت خنجراً ينفذان من كل ترس
حكمت في القرون (خوفو) و (دارا) وعفت (وائلا) وألوت (بعبس)
أين (مروان) : في المشارق عرش أموي . وفي المغارب كرسي
سقمت شمسه ، فرد عليها نورها كل ثاقب الرأي نطس
ثم غابت ، وكل شمس سوى هاتيك تبلى . وتنطوي تحت رمس

ويمكن أن توصف الصيغة التي أناقشها بأنها صيغة توليدية (generative) أو بكلمات أدق ، بنية مولّدة . فهي قادرة على الاستمرار ، عن طريق تكرار الصيغة وتمديدها ، تمثل نماذج أخرى من العظمة تخضع في النهاية لفاعلية الزمن التدميرية . وهذا هو ما يحدث في القصيدة تماما ، إذ تتوالى شريحتان تتناولان تجسدات العظمة في الأندلس العربية ، بعد مصر ، ثم انحلالها أمام ضربات الزمن الهادمة ؛ **وبهذا التطور ، تحقق القصيدة البنية المولدة التي كنت قد وصفتها بأنها بنية تراكمية تنبع من الميل إلى تأكيد كونية الزمنية .** فما يصدق على مصر يصدق على قرطبة ، ويصدق على الحمراء وهكذا ... ولا يفصل هذه الصيغ المتكررة سوى **مؤشر** خارجي يتمثل في عودة الذات إلى الظهور بصورة لحية ، مستخدمة أسلوب الحُلم ، أو الحَدْس ، أو الظن الذي كان البحتري قد استخدمه . بيد أن المقارنة بين أسلوبي الاستخدام تظهر أن الحلم والظن في نص شوقي لا يلعبان دورا عضويا في النص ، ولا يشكلان مكونا من مكونات التجربة ذاتها بقدر ما يمثلان انقطاعاً للسرد التاريخي ووسيلة لإحداث النقلة الزمنية من الحاضر إلى الماضي أو العودة من الماضي إلى الحاضر ، كما يبدو في ورود الحلم والحدس في الشريحة التي تتناول قرطبة بادئة بـ :

«ركب الدهرُ خاطري في ثراها فأتى ذلك الحمى بعد حدس»
فتجلت لي القصور ....

ومنتهية بـ :

«بنيةٌ من كرىً . وطيف أمانٍ وصحا القلب من ضلال وهجس
وإذا الدار ما بها من أنيس وإذا القوم ما لهم من مُحِسّ»

بعد أن تكتمل صورة العظمة الماضية ، ويعود النص إلى الحاضر المتهدم .

بوسعنا الآن أن نصف بنية النص ، بأنها تتشكل من ثلاث شرائح مكونة هي :

١ ـ صراع الزمن / الذاكرة ، وصورة الوطن في اللحظة الحاضرة .

٢ ـ مواجهة العالم التاريخي .

٣ ـ عودة صورة الوطن مجسدة انبعاث الذاكرة وانتفاء فاعلية الزمن .

وسأقدّم الآن دراسة وجيزة لكل من هذه الشرائح ، ثم أناقش العلاقات التي تتشكل بينها .

٤

تمتلك الثنائية الضدية الأساسية في النص (الزمن / الذاكرة) خصيصة بارزة تنعكس على البنية اللغوية في صور متعددة ، هي أنها تمثل علاقة بين **قوة فاعلية** وذات **منفعلة** . ويتجلى هذا التضاد الحاد في الأبيات الأولى من القصيدة ، إذ يمتلك اختلاف النهار والليل قوة الفعل المتمثلة في قدرته على إحداث النسيان (**اختلاف النهار والليل ينسي**) ، أما الذاكرة فإنها تبدو عاجزة عن الفعل ، سلبية تماما ، كما يتجلى في استعانة الذات بقوة خارجية لانبعاث الذكرى (**اذكرا لي الصبا ، وصفا لي** ...) كأن الذات تجلس أمام شاشة بيضاء تعجز عن انبعاث الصور عليها فتستنجد بمن يعرض عليها صور الماضي . وتتعمق سلبية الذات في وصف ملاوة شبابها نفسها ، إذ تستخدم صيغة المبني للمجهول «صورت» ولفظي «التصورات والمس» اللتين تخلوان من الفاعلية الحقيقية . وحتى حين تنسب الفاعلية إلى الذات فإنها تمثل ، في الواقع ، وجها من وجوه الانفعالية «**هل سلا القلب عنها** ؟» . «كلما مرت الليالي عليه رق» . ويتجسد هذا العجز عن الفعل في صورة حادة في الأبيات التي تنقل تجربة النفس . إذ يتم ذلك بلغة تكاد تكون مسلوبة من أي قدرة على المجابهة . تستخدم صورة الطير الذي يحرم عليه دوحه ، والأهل الذين يستلبون ديارهم ، في صيغة أقرب إلى الاستسلام هي صيغة الاستفهام : «أحرام على بلابله الدوح» التي تصل حد الضراعة تقريبا في البيت «يا ابنة اليم ما أبوك بخيل ماله مولعا بمنع وحبس» . ومن الدال أن صيغة الاستفهام تطغى على المقاطع التي ترتبط بموقف الذات من الآخر طغيانا حاداً . وحتى حين تصل القصيدة إلى لحظة تأكيد الذاكرة ، فإن هذا التأكيد يتجسد في لغة تنسب الفاعلية لا إلى الذات بل إلى ما هو خارج الذات :

«شهد الله لم يحب عن جلوقى شخصه ساعة ، ولم يخل حسى»

فالفاعل الحقيقى هنا هو الخارج (شخص الوطن) ، وليس للذات من دور سوى الانطباع به ؛ والفعل المنسوب إلى الذات فعل لازم لا يجسد إلا أدنى درجات الفاعلية (يخلُ) . وتكتسب البنية اللغوية دلالات أعمق إذ ندرك أن الفعل الطاغى الذى ينسب إلى الذات هو «أرى» ، وهو أقرب درجات الفاعلية إلى السلبية إذ يقتصر دور الذات معه على تسجيل المرئيات بصرياً دون إسهام فعلى فى خلقها (الأبيات : وكأنى أرى الجزيرة ، وأرى النيل ، وأرى الجيزة) .

وتبدو هذه الطبيعة السلبية للذات حتى فى الشريحة النهائية من القصيدة : حيث تعود صور الوطن ناصعة ، إذ إن الصيغة التى ترتبط بالذات هنا هى صيغة المبنى للمجهول :

«كُسِيَتْ أفرخى بظلك ريشاً»

ولا يخرج عن هذه القاعدة سوى استثناءين هما الفعلان : «ربا» ، «اشتد» فى العبارة :

«وربا فى رباك واشتد غرسى»

بيد أنهما يبرزان لا فى سياق الذاكرة المضادة للزمن ، بل فى سياق آخر مختلف تماما وسابق على نشوء علاقة التضاد بين الزمن والذاكرة لأنه ينتمى إلى عالم الطفولة والصبا ، وهكذا تتجسد ضآلة فاعلية الذات فى البنية اللغوية ذاتها ابتداء من ندرة الأفعال عامة فى الشرائح المتعلقة بالذات ، وانتهاء بكون معظم الأفعال التى تحدث مرتبطة لا بالذات بل بقوة الزمن التدميرية ، بيد أن تجليها الأسمى يتم على صعيد الموقف الذى تتخذه الذات من كلا التجربة الفردية (النفى) والعالم التاريخى ؛ فموقفها الأول ، كما أشرت ، أقرب إلى الضراعة والاستسلام ، أما موقفها الثانى فهو موقف «المتأسى» الذى يرى فى التاريخ وسيلة للشفاءوالاتعاظ . وفى كلا الموقفين يتجلى غياب باهر ، للفاعلية الإنسانية ودورها فى صنع العالم . وإذ تتجلى هذه الحقيقة ، ندرك بوضوح كيف تنعكس فى علاقة الذات بالإنشاء التراثى والذاكرة الشعرية : وهى أيضا علاقة منفعلة ، متلقية تستسلم فيها الذات لطغيان الإنشاء التراثى والذاكرة الشعرية دون أن تخضع معطياتها للقوى الفاعلة فى تشكيل التجربة الفردية ولغتها وصورها . وحيث تنبثق هذه التجربة فإنها لا تعدل ولا تصوغ ، بل تعيش مستقلة ضمن بنية النص ، موازية لمعطيات الإنشاء والذاكرة التابعين من التراث .

٥

يتشكل العالم التاريخى من عدد من الشرائح التى تتنامى من مركز رؤيوى واحد ، ثم تتسع فى حركة تشبه حركات حلقات الماء المهتز لحصاة تلقى فيه .

ويجسد المركز الرؤيوى تصوراً للزمن بوصفه فاعلية ضدية : ارتقاء وانحداراً ، حركة نماء واكتمال ثم حركة ذبول وانكسار . وتتجلى هذه البنية المكتملة للشرائح فى تجليات أربع : أولها مصر ، وثانيها بنومروان بصورة عامة ، وثالثها قرطبة ، ورابعها الحمراء . وهكذا يتشكل هذا الجزء من بنية القصيدة من مظاهر للوجود التاريخى تتحد جميعا فى منبعها وفى اتجاه مسارها . بيد أن النص ، بهذه الصورة ، يتنامى تناميا داخليا متنقلاً من العام إلى الخاص ، ومن اللحظة الحاضرة إلى الزمن الماضى . ويسبق كل شريحة مؤشر لغوى ودلالى واضح هو عودة النص إلى صوت الذات الفردية ، باستثناء الشريحة الأخيرة (الحمراء) التى تقدم مباشرة بعد قرطبة ، لكنها تحمل مؤشراً لغويا متميزا هو صيغة «من حمراء» التى تفصح عن منظور فردى يتمثل فى صيغة الاستغاثة .

تبدو حركة نمو الشريحة الأولى انكسارية مضطربة : فهى تبدأ فى اللحظة (x) التى ترصد مصر فى ذروة من الجمال والحيوية أولاً ثم إلى اللحظة (y) التى تمثل انكساراً حاداً ، إذ تبدو الجيزة مازالت تنوح على عظمة ماضيها . لكن هذه الحركة سرعان ماتنقلب لترصد عظمة مصر الماضية فى لحظتها الذروية ونموها إلى مملكة تجتاح ممالك العالم الأخرى . وفجأة تنقلب هذه الحركة الصاعدة إلى حركة نازلة ترصد انهيار العظمة أمام فاعلية الزمن المدمرة التى تعمم الآن لتصبح كونية تنال خوفو ودارا ووائلا وعبسا .

ويتلو هذه الصيغة الكونية صيغة خاصة تتناول بنى مروان الذين كانوا فى المشارق عرشا أمويا وفى المغارب كرسيا ، وتصبح الحركة هنا سريعة تصف العظمة والانكسار والانبعاث ثم الذبول فى أبيات ثلاثة فقط ليعود بعدها الصوت الفردى فيشكل المفصل الذى أشير إليه فى مكان آخر ، والذى يجسد وعى الشاعر لدلالة مواجهته للعالم التاريخى وكون هذه الدلالة عملية شفاء تمارسها القصور عليه ، كما كان إيوان كسرى قد وعظ البحترى .

وتبدأ بعد هذا التعامل السريع مع بنى مروان رحلة حُلمية تكتنه ماضيهم : إنجازاتهم واندثارهم : حركة نموهم من «قرية لا تعد فى الأرض» إلى مملكة تحكم العالم ثم زوالهم بناء وبشرا .

٦

يكتمل تصور العالم التاريخى فى إطار الثنائية الضدية : اللحظة الماضية / اللحظة الحاضرة متجسدة فى بعدين : الازدهار والحيوية / الذبول والاندثار . فالثرى القرطبى الذى تلمس فيه عبرة الدهر خمسُ الشاعر كان «قرية لاتعد فى الأرض .. تمسك الأرض أن تميد وترسى» وذروة للقوة والعظمة والسلطة ، للنفوذ الإنسانى فى العالم (الناصر نور الخميس ينزل التاج عن مفارق (دون) ويحلى به جبين البرنس) بيد أن القرية فى اللحظة الحاضرة «مابها من أنيس والقوم مالهم من محس» . لكن الصورة تنقلب فجأة ، فتصبح

اللحظة الحاضرة مكتنزة بوجود رائع «بلغ النجم ذروة »، وجود من المرمر الذى تسبح النواظر فيه . ويزداد التباس الصورة إذ يرصد هذا الوجود المرمرى وقد كساه الدهر ما اكتسى الهدب من فتور ونعس . وتختلط اللحظة الحاضرة بالماضى العظيم «ويحها كم تزينت لعليم واحد الدهر ، واستعدت لخمس » وتنتهى صورة الوجود التاريخى ، لا بالاندثار والعفاء ، بل بهذا الجمال الزاهى والحضور الباهر للحياة :
«**ومكان الكتاب يغريك ريا ورده غائباً ، فتدنو للمس**»

ويتداخل الحضور بالغياب ، وتلتبس الصورة التباسا نهائياً . دون أن تحل أزمة التعارض بين اللحظة الحاضرة واللحظة الماضية بصورة فعّالة تعين على بلورة رؤية جلية للتاريخ .

ويتعمق هذا الالتباس فى صورتين متميزتين : صورة سطرى الأعمدة وقد كستها فترة الدهر ما اكتسى الهُدْب من فتور ونعس ، وصورة الحمراء وقد «**جللت بغبار الدهر ، كالجرح بين بُرء ونكس** » ، إذ إن كلتا الصورتين تقف على حافة الوجود ، فى لحظة الاحتمال والإمكانية ، ولا تمثل وجودا مستقرا نهائيا . فالهدب المكتسى بالفتور والنعاس قد يسقط فى النوم ويغلبه الكرى ، وقد يغلب الكرى ، وقد يغلب النعاس فتفتحه اليقظة . والجرح ليس وضعا نهائيا ، فهو إمكانية للحياة ، لكنه فى آن واحد إمكانية للموت (بين برء ونكس) . ويستمر النص فى الحفاظ على لحظة الاحتمال هذه ، فالحمراء هى حصن غرناطة ودار بنى الأحمر من «غافل ويقظان ندس » ، وهى تقف أمام رأس شيرى الذى يغطيه الثلج فيبدو فى عصائب برس . والعصائب هى اختلاط لخطين متغايرين . والجبل بهذه الصفة فى صقيع أزلى ، لكن هذا الصقيع لا يجسد الموت بل يحمل دلالة ضدية ، فهو شيب ، لكنه شيب يملك القدرة على البقاء . والبقاء هو نبض الحياة لا الموت. وتستمر هذه الطبيعة الضدية للحمراء فى رصد الشاعر لفاعلية الزمن فيها ؛ **فقد** (**مشى الموت فيها مشى النعىْ فى دار عرس**) ، (الموت فى الحياة) . وما إن تبدأ صورة الموت بالطغيان (**هتكت عزة الحجاب / عرصات تخلت الخيل عنها / ومغانٍ على الليالى وضاء لم تجد للعشى تكرار مسْ**) حتى تتفجر الحياة فى هذه العرصات التى كانت ميتة قبل قليل (**لا ترى غير وافدين على التاريخ ساعين فى خشوع ونكس / نقلوا الطرف فى نضارة آس من نقوش ، وفى عصارة ورس**) . وتتحول الحمراء فجأة إلى عالم من الدلالات المليئة بالحياة والازدهار وتجسيداً للقدرة على البقاء .

وقـبـاب مـن لا زورد وتبر كالربا الشم بين ظل وشمس
وخـطـوط تـكـفـلت لـلمعانى ولألـفـاظـهـا بـأزين لـبس

وحين يرصد النص مجلس السباع فإنه ما يكاد يرصده من حيث هو تجسيد للموت :

ونـرى مجلس الـسـبـاع خلاء مقفر القاع من ظباء وخنس
لا الثريا . ولا جوارى الثريا يـتـنـزلن فـيـه أقمار أنس
مرمر قامت الأسود عليه كلة الظفر . لينات المجس

حتى تنبثق فيه صورة الحياة :

تسكب الماء فى الحياض جمانا يـتـنـزى على تـرائب مـلس

لكن هذه الطبيعة الضدية تلغى فجأة ، ليطغى حِسُّ الموت والانهيار ، ووحدانية البعد فى رؤيا الزمن وعلاقة الإنسان به :

آخر العهد بالجزيرة كانت بعد عرك من الزمان وضرس
فتراهـا تـقول : راية جيش بـاد بـالأمس بين أسر وحس
ومـفـاتيحـهـا مقاليد ملك باعها الوارث المضيع ببخس
خرج القوم فى كتائب صم عن حفاظ . كموكب الدفن خرس
ركبوا بالبحار نعشاً . وكانت تحت آبائهم هى العرش أمس
رُبَّ بَـانٍ لهادمٍ . وجَمـوع لـمـشـتِّ . ومحسن لمخس .

وتستقر تجربة مواجهة العالم التاريخى على بعد واحد هو بعد **الزوال** ، ويستقرئ الشاعر عبرة التاريخ فيراها عبرة أخلاقية صرفا :

إمرة الناس همة . لا تأتى لجبـان . ولا تسنى لجبس
وإذا ما أصاب بنيان قوم وهى خلق . فإنه وهى أسّ

ويبدو ، فجأة ، أن مركز التجربة قد تخلخل خلخلة حادة ، وأن الرؤيا التى تختفى وراء النص تنقلب من رؤيا ضدية للعالم التاريخى إلى رؤيا لوحدانية البعد فيه ولطبيعته المستقرة ذات الدلالة الواحدة وهى دلالة أخلاقية صارمة .

وفى الشريحة الأخيرة من النص ، يبرز الوطن فى سلسلة من الصور الناصعة ، المليئة بالحياة ، وتبدو الذاكرة قادرة على استحضار الماضى . وينتفى من القصيدة شبح فاعلية الزمن المدمرة ، وتقدم هذه الشريحة فى لغة الماضى ، كما هو جلى فى الأفعال «نزلت ، كسيت أفرخى ،..... واشتد غرسى ». ويبدو الماضى حاضرا حضورا باهراً ، بدءاً من الطفولة والصبا حتى اللحظة الحاضرة ، كما تبدو تفاصيل المكان ناصعة أيضاً : «**نزلت كالخلد ظلاً ، وجنى دانيا ، وسلسال أنس** .» وفى الوقت نفسه تتبلور صورة الزمان أيضا فى «محسنات الفصول » التى لا تعرف القيظ صيفاً ولا البرودة القارسة شتاء . ويبدو اعتدال الزمن الآن ، والتناغم العميق فى 'مكونات المكان (**الظل والجنى والسلسال والمنال السهل ، والخلد**) **تجليا للتناغم الذى يتسرب إلى الذات الشاعرة** . إذ تصل القصيدة قرارها الأخير ويختفى التوتر الذى كان قد طغى على النص بدءاً من تجربة الانفصام عن الوطن ، ومروراً بتجربة المواجهة التاريخية . **وبهذا القرار تكون القصيدة قد تحركت بين طرف ثنائية** ضدية أساسية **يمكن وصفها فى إطار الانفصام / التواصل ، التوتر / التناغم ، فاعلية الزمن التدميرية / الذاكرة التى تلغى فاعلية الزمن . الغياب / الحضور .**

وليس ثمة من شك فى أن هذه الحركة تجسيد للتجربة الفردية ، لعالم

الذات القلقة المتسائلة ، للعلاقة التى تنبض بالحياة والدفء بين الذات والمكان ، وهى بذلك تنتمى إلى منابع الشعر البوحى ، شعر التوقد الانفعالى والمعاناة لأزمة الوجود . لكن ذلك لا يلغى سؤالا يفرض نفسه على الدارس بإلحاح هو :

– ما العلاقة بين هذه الحركة ، هذه التجربة الفردية المتميزة التى تحتل الشريحة الأولى والشريحة الأخيرة من النص ، وبين الفضاء الذى تتم فيه المواجهة مع العالم التاريخى . وهو الحيز الأعظم من النص ؟ .

هل يتنامى العالم التاريخى من طبيعة التجربة الفردية نفسها ؟ هل ينمى هذه التجربة ؟ وبكلمات أخرى : هل هو تطور ضرورى فى بنية النص نابع بصورة حتمية من مكوناته الأساسية وشبكة العلاقات التى تنشأ بين هذه المكونات ؟

٧

من الجلى أن شرائح الوجود التاريخى لا تمتلك محوراً واضحاً لنموها وتبلورها ، ولا تشدها رؤيا مركزية للإنسان والزمن والحضارات ، بل تشكل حركة قلقة تكاد تكون متنافرة باستمرار . وحين نضع هذه الشرائح ضمن البنية الكلية للنص ، فإن الأسئلة التى تفرض علينا تصبح أكثر صعوبة . فهى تقع فى إطار التجربة الفردية ، ذات اللهجة الانفعالية الطاغية ، والتى تجسد الانفصام عن المكان – الوطن – وصورة الوطن فى الذاكرة . ولهذه الصورة بعدان : بعد جمالى غنى بالحيوية والحركة ، وبعد مأساوى غامر . وتزداد القضية تعقيداً حين ندرك أن الإطار فى جزئه النهائى يطرح صورة للوطن ولعلاقة الذات به وبأهله مغايرة للصورة التى تطرحها القصيدة فى مقطعها الأول : **أى أن الإطار نفسه يفتقر إلى تجربة مركزية ورؤيا محرقية تمنحه التناسق الداخلى وتجعله منبع الرؤيا الكلية للقصيدة . وبهذه الصورة فإن النص يقف متفككا ، مفتقرا إلى رؤيا طاغية أو انفعال طاغ (كما كان يسميه كولردج) يفيض منها ويشكل حركة انتشاره من الذات إلى العالم ، من الداخل إلى الخارج ، من الحاضر إلى الماضى** . بكلمات أخرى ، يفتقر النص إلى حركة تشكل استقطابية تحيله إلى حركة بين طرفى ثنائية ضدية محددة وتحيل شرائحه التاريخية إلى حركة مضادة لحركة التجربة الفردية تؤدى بطبيعتها الضدية إلى حل التناقض القائم وإلى التوسط بين طرفى الثنائية . وقد كان نص البحترى ، على خلاف نص شوقى ، ذلك بالضبط ، فقد بدأ بحركة انهيار تنشب فى وسطها إرادة التماسك ، ليقدم فى إيوان كسرى معادلا موضوعيا ، وجودا رمزيا ، يتألف من إطار خارجى متهافت ولب صلب ينبض بالحياة ويتجاوز فاعلية الزمن المدمرة . وبهذه الطريقة ، أدت تجربة مواجهة الوجود التاريخى إلى التوسط بين تجربتين ضديتين للذات الفردية ، وإلى تحقيق توازن كان قد فقد . أما فى نص شوقى فإن ذلك لا يحدث ، بل يبقى النص سلسلة من الشرائح التى تتحرك كل منها حركة قلقة فى ذاتها أولا . ومستقلة إلى درجة كبيرة عن المحرق التجريبى للنص ثانيا . **ومن هنا نستطيع أن نفهم كيف يبدأ النص بالصوت الفردى الذى يبحث عن تجاوز لفاعلية الزمن المدمرة (اختلاف النهار والليل ينسى) ، لينتهى لا بهذا التجاوز ، بل بالإشارة إلى وجود جماعى وإلى الدور الذى يؤديه الماضى فى عملية التأسى . وهذا الدور لا يمثل مكونا أساسيا من مكونات تجربة الزمن ، أو تجربة الانفصام عن الوطن التى تشكل منبع النص .**

بهذه الخصائص ، **يبدو النص جملة لغوية ثلاثية التركيب تفتقر إلى وشائج دالة تربط بين مكوناتها الثلاثة ربطا يسمح باعتبارها بنية مكتملة مغلقة قائمة على قواعد تركيب (syntax) نابعة بشكل طبيعى من معطيات اللغة التى تولد مثل هذه الجملة عادة** . بكلمات أخرى ، **يجسد النص عملا لا مبنيا** unstructured ، **تخترقه خلخلة واضحة قد تسمح بالحديث عما يمكن أن يسمى «أزمة النص» . بيد أن هذا الوصف ليس تقويميا ، ولا يعنى رفض النص أو نفى طاقته الدلالية . بل يبدو لى أن أزمة النص غنية بالدلالات وأن اكتناهها قد يكون ذا أهمية كبيرة فى دراسة شعر شوقى ودراسة العلاقة بين الإبداع والبنى الاجتماعية السائدة فى المرحلة التى تشكل فيها النص .**

ولعل أول دلالات أزمة النص أن تكون دلالته على العلاقة بين التجربة الفردية والذاكرة الشعرية ، بين الإبداع والإنشاء التراثى . بين لغة الغور على العالم الداخلى واللغة التى تفرضها شروط فاعلية الإنشاء التاريخى الخارجى تحديداً .

وسأركز الآن على هذا البعد من أبعاد النص فى محاولة مبدئية لمناقشة المشكلات التى يطرحها .

٨

فيما تتميز شريحة الذات الفردية بانفجار عاطفى مشبوب وبحقول دلالية مشحونة بالمأساة الفردية . وبالصورة الشعرية المتدفقة بالانفعال . فإن شرائح العالم الخارجى تبدو معقلنة مموضعة خارج الانفعال الفردى ومقولبة ضمن شروط تكون الإنشاء التاريخى أى إنشاء النص الشعرى فى التراث العربى بأكمله . ويمثل ذروة فيض الذات الفردية المقطع الممتد من البيت ٢ إلى البيت ١٥ . وهو المقطع الذى يوحى . إشارة ورمزاً . بالمأساة الفردية (النفى) ولحظة الشبوب العاطفية : يقظة القلب الدائمة حنينا وشوقا إلى الوطن . وفى الإيحاء بالمأساة الفردية عن طريق الإشارة والرمز دلالة عميقة على عملية الكبح التى تتمثل فى القصيدة بأكملها . ذلك أن النص لا يبلور المأساة الفردية ولا يقدم تفاصيل عنها . بل يوحى بها إيحاء يميزها عن بنية النص كلها . إذ إن الترميز لا يستخدم فى أى موضع من النص إلا فى هذه الأبيات :

يا ابنة اليم . ما أبوك بخيل ما له مولعا بمنع ، وحبس

أحرام على بلابله الدوح حلال للطير من كل جنس
كل دار أحق بالأهل . إلا فى خبيث من المذاهب رجس

وبهذا الإيحاء ، وبهذا الكبح ، تمتنع القصيدة من أن تكون قصيدة صدام مباشر وتفقد فرصتها لمنح بعد فكرى أو ثورى أو قومى ، للتجربة الفردية التى تنبعث منها أصلا . وتتعمق هذه الدلالة بمقارنة السياق الانفعالى الحاد الذى يشكله المقطع كاملا وبشكل خاص فى البيت :

«نفسى مرجل وقلبى شراع بهما فى الدموع سيرى وأرسى»

مع عمـــلية الترميز عن طريق صورة الطير المحروم من دخول دوحه ، بكل ما فيها من كبت وتعمية وتجنب لتسمية الأشياء بأسمائها . وتبدو أبيات الترميز هذه على علاقة تناقض حادة مع سياقها الكلى، وينشأ من ذلك توتر داخلى ضمن بنية المقطع والبنية الكلية للنص تترك آثارها الجلية على القصيدة بأكملها : إذ تخفق القصيدة فى الخروج من دوامة الأسى إلى موقف فكرى نابع من التجربة الأساسية نفسها (النفى) لتصبح بصورة طاغية استقراء للفاعلية التدميرية للزمن وللتأسى بالماضى .

٩

يشكل الغائب المكانى (الوطن) نقيضاً مطلقاً للحظة الحاضرة (النفى)، فهو عالم التناغم والجمال والتوحد بين الإنسان والطبيعة **(حسبها أن تكون للنيل عرسا) (النيل كوثر المتحسى) (لاترى فى ركابه غير مثن بخميل وشاكر فضل عرس)** . لكن هذا العـــالم مشروخ بالمأساة النابعة من الشكل، أى فاعلية الزمن المدمرة :

وأرى الجيزة الحزينـــة ثكلى لم تفق بعد من مناحة رمس
أكثرت ضجة الســواقى عليه وسؤال اليراع عنــــه بهمس
وقيام النـخيل ضـفرن شعرا وتجردن غير طوق وســــلس

بيد أن الطبيعة ، حتى فى تجسيدها للموت ، لفاعلية الزمن المدمرة ، تظل على علاقة تناغم وتوحد مع الإنسان : فالجيزة الثكلى تبكى رمسيس ، وضجة السواقى نواح عليه ، والنخيل يضفر الشعر ويندبه .

وهكذا ، فإن العلاقة بين الإنسان والعالم الخارجى هى ، فى سياق الغائب المكانى ـ الوطن ـ علاقة تناغم مطلق . ويصل هذا ذروته حين يتحول رهين الرمال من نصب فردى إلى تجسيد للجوهر الإنسانى المطلق :

تتجلى حقيقة الناس فيه سبع الخلق . فى أسارير إنس

بل إن التناغم ليصل حداً بعيدا بين المكان والزمان أيضا :
لعب الدهر فى ثراه صبيا والليالى كواعبا غير عنس

ويكتمل مقطع الغائب المكانى ـ الوطن ـ بلغة الانتصار والاكتمال :

«فأصابت به الممالك : كسرى وهرقلا والعبقرى الفرنسى»

وإذ يكتمل المقطع تنبثق الذات الفردية التى كانت قد احتجبت من جديد :

يا فؤادى لكل أمر قرار فيه يبدو وينجلى بعد لبس

ومن الشيق بحق أن هذا البيت يأتى فى هذا الموضع المفصلى من النص طارحا الذات الفردية من جديد ومقررا أن لكل شئ قرارا يبدو فيه وينجلى بعد لبس . ذلك أن التصور المفاجئ لا يخدم غرضا ظاهريا فى النص ، ويمكن أن يستمر النص بحذفه دون أن يخسر شيئا على صعيد بنيته السطحية . لكن البيت ، على صعيد البنية العميقة ، ذو أهمية حاسمة،لأنه يبلور أزمة القصيدة الفعلية فى تطورها حتى هذه اللحظة ، وهى بالضبط أزمة اللبس والبحث عن جلاء ، عن قرار يبدو فيه الأمر جليا . ما هو الأمر ؟ ما طبيعة اللبس القائم ثم ما هو جلاؤه ؟ هل الأمر هو تجربة النص ؟ تجربة النفى ذاتها ؟ أم واقع العالم الخارجى ؟ أم هو التوتر القائم فى بنية النص والذى لم يصل بعد إلى قرار؟ يبدو من تطور النص أن القرار هو زوالية العالم المرسوم / اندثار الوجود العظيم الذى يشكله العالم الخارجى ببعديه الحاضر والتاريخى ، البهى والقبيح ، الضاحك والباكى . والقرار هو العفاء :

غرقت حيث لا يصاح بطاف أو غريق . ولا يصاخ لحس

وتأتى هذه الشريحة تجسيداً حاداً لسيطرة الإنشاء التاريخى : للرؤيا العربية القديمة للزمن باعتباره فاعلية مدمرة،والحقيقة الوحيدة الحاسمة فى الوجود حقيقة العفاء والاندثار التى لا يمكن تجنبها .

١٠

تظل التجربتان الأساسيتان فى النص ، على مستوى البنية العميقة له ، منفصلتين انفصالا شبه كامل . ذلك أن تجربة النفى لا تتبلور وتعاين أو تجسد وتنمى من خلال تجربة مواجهة العالم التاريخى . والعكس صحيح : بمعنى أن معايشة العالم التاريخى لا تتبلور أو تنامى من خلال تجربة النفى . أما على صعيد البنية السطحية ، فإن التجربتين تلتقيان فى مفصل يحتل مركز الوسط تقريبا من النص متمثلا فى البيت :

وعظ البحترى إيوان كسرى وشفتنى القصور من عبد شمس

ويستحق هذا المفصل شيئاً من العناية : فهو تجسيد للمستوى الواعى من العملية الشعرية فى النص ، قادر على كشف المنطلق الأساسى لمعاينة الشاعر للعالم التاريخى،وعلى تحديد العلاقة التى يتصورها بين تجربته وبين تجربة البحترى ، وعلى جلاء تصوره المحدد لطبيعة تجربة البحترى نفسها . فالعلاقة بين البحترى والإيوان ، فى تحديد الشاعر لها هنا ، هى علاقة وعظ (بمعنى واسع ؟) وعلاقته

هو بقصور عبد شمس علاقة شفائية (التطهير الذى تحدث عنه أرسطو؟) وبين الوعظ والشفاء فارق كبير دون شك. **وسواء أقبلنا تصور الشاعر لتجربة البحترى أو لم نقبله، فإننا لا نستطيع أن نرفض بسهولة تحديده لاستجابته الخاصة لمواجهته مع العالم التاريخى. لكننا نظل ملزمين بدراسة هذه الاستجابة من خلال العلاقة التى تتجسد فى النص بين تجربة النفى وتجربة مواجهة العالم التاريخى.**

١١

تترسب القصيدة، كما وصفنها، حول قطبين يشكلان ثنائية ضدية: الذات الفردية / العالم الخارجى. ويتجلى العالم الخارجى فى نمطين لكل منهما أبعاده الخاصة وعلاقاته المتميزة بالذات الفردية. ثمة، أولا، العالم الخارجى الذى تنتمى إليه الذات، وهو الوطن ـ وهو غائب مكانى. وثمة، ثانيا، العالم الخارجى التاريخى، وهو حاضر مكانى.

وتتوزع القصيدة حول هذين المحورين، مكتسبة بنية تناوبية: ذلك أن الذات الفردية تشكل الشريحة الأولى فى النص، ثم تبدأ بالاختفاء ليحتل النص الغائب المكانى الذى يتجلى فى صورة أولى. ثم تنبثق الذات الفردية فى لمحات سريعة ليعود بعدها الغائب المكانى فيحتل حيزا كبيرا من النص، ثم تنبثق الذات الفردية من جديد... وهكذا. وحين يكتمل النص، فإنه يكتمل بعودة الغائب المكانى ـ الوطن ـ فى تجل آخر له، ومتوحدا، مثل بروزه الأول، بالذات الفردية إنما إلى درجة أكثر حميمية.

لدينا، إذن بنية تناوبية ذات طبيعة تكرارية، وهى بهذه الصفة ليست بنية مغلقة، بل بنية مفتوحة قابلة نظرياً للتمديد عن طريق إعادة ابتعاث الذات الفردية ثم بروز العالم الخارجى مرة أو عددا لا نهائيا من المرات. والخصيصة الأولى لهذه البنية المفتوحة هى أنها بنية لا متناهية، تراكمية. ويكشف تحليل العلاقات التى تتشكل بين شرائح النص طبيعة العملية التراكمية ودلالاتها الفكرية والثقافية.

سأقترح مبدئيا أن لهذه البنية التراكمية دلالة أولى هامة تنبع من ترتيب الوظائف (functions) بالمفهوم الذى يستخدمه **فلاديمير بروب (Propp). فالوظائف تترتب دائما بالطريقة (٢١٢١٢١٢١٢١) ولا يحدث أبدا أن تنقلب إلى (١٢١٢) أو إلى (١٢٢ ١٢٢٢٢) مثلاً أو أى من الطرق الأخرى الممكنة. بكلمات أخرى، تترتب الوظائف فى النص بحيث تأتى الوظيفة الأولى المرتبطة بالذات الفردية لتتلوها مباشرة وظيفة ترتبط بالعالم الخارجى. ويبدو أن لهذا الترتيب وظيفة أساسية هى كبح تدفق الذات الفردية، وعقلنتها، وموضعتها بحيث تختفى نهائيا تحت شريحة طاغية تنتمى إلى العالم الخارجى.** ويحدث هذا الكبح المستمر توترا داخليا فى بنية النص، يمكن أن يقترح أنه يمثل توتر القصور الشعرى والإنسانى الذى تنبع منه القصيدة، وقد يستحق دراسة مفصلة لاكتناه احتمال كونه التعبير الفعلى عن أزمة النص الشعرى لدى شوقى ومدرسة الإحياء بشكل عام.

١٢

من المستويات المتعددة للنص التى تجسد أزمته الداخلية وانفصامه إلى عالمين متغايرين، أختار الآن الصورة الشعرية وأدرس نماذج منها تمثيلا لا استقصاء. ودراسة الصورة تكشف مباشرة أنها تتكون فى نمطين متباينين: ينبع أحدهما من التجربة الفردية واللغة الخاصة المتميزة، فيما يمتح الثانى من منابع الإنشاء التراثى طاغيا على النص، مانحا إياه سماته المميزة.

بين الصور التى تنتمى إلى النمط الأول، ثلاث، عميقة الدلالة هى:

نفسى مرجل. وقلبى شراع بهما فى الدموع سيرى وأرسى
رب ليل سريت والبرق طرفى وبساط طويت والريح عنسى
أنظم الشرق فى الجزيرة بالغرب وأطوى البلاد حزنا لدهس
ركب الدهر خاطرى فى ثراها فأتى ذلك الحمى بعد حدس

فهذه الصور تتنامى من خلال منطق داخلى يختلف جوهريا عن منطق الصورة الشعرية الطاغية فى الإنشاء التراثى، إذ تلغى علاقات المعقولية والقرب كشرط أساسى لتقبل الصورة، وتحل مكان ذلك منطقاً يتجاوز الحدود القائمة بين الأشياء ويصل منطقة «الخارق» «واللامعقول». وإذا كان فى الصورة الأولى **«نفسى مرجل»** من العلاقات الفيزيائية ما يسمح باعتبارها غلوا يشتق من مفهوم الحركة والجيشان ليصل إلى حدود قصوى له فيجعل النفس مرجلا ويظل بذلك يتحرك ضمن أطر الصورة التراثية، فإن مثل هذا التعليل صعب فى حالة الصورة الثانية **«قلبى شراع» التى تنتمى إلى عالم الصورة الرومانسية أكثر مما تنتمى إلى عالم الصور النيوكلاسيكية. أما الصورة المركبة كلها «نفسى مرجل وقلبى شراع» ودعوة ابنة اليم للمسير فى الدمع، فإنها تخرج خروجا واضحا عن أطر الصورة التراثية السائدة.** بيد أن هذا الخروج يصل ذروته فى سلسلة الصور التالية: صورة البرق ـ الطرف والريح العنس، والإنسان يطوى البلاد طيا يدخله فى عالم الخارق اللا إنسانى، والسحرى اللامنطق. ومثل هذه الصور لاتحدث إلا فى المقاطع المجسدة للتجربة الفردية وفى لغة الأنا فى النص. **أما الشرائح الأخرى المرتبطة بالعالم التاريخى، فإن الصورة فيها تخضع إلى درجة كبيرة لمنطق الصورة الشعرية فى التراث.** ولعل أبرز ما يجسد هذا الخضوع أن يكون صورة الأعمدة القرطبية:

مرمر تسبح النواظر فيه ويطول المدى عليها فترسى

وسوار كأنها في استواء ألفات الوزير في عرض طرس
فترة الدهر قد كست سطريها ما اكتسى الهدب من فتور ونعس

إن معاينة الأعمدة القرطبية هنا فيزيائية صرف ، تلغي أي حس بالحركة النابعة من التداخل الباهر لآلاف الأعمدة والأقواس بلونيها المتموجين اللذين يخلقان بعداً روحيا عجيباً ، ولا ترى في هذا الوجود سوى الانتصاب المجرد لحرف الألف . كما أن المعاينة تلغي حس الفضاء الرحب الذي كانت الصورة قد بدأت به « تسبح النواظر فيه ويطول المدى عليها » لتقلص ذلك كله إلى عرض طرس .

بل إن هذه البنية الصورية الجزئية ذاتها لتجسد انقسام القصيدة على نفسها . فهي تبدأ بحس غامر بالفضاء والرحابة : فضاء يسبح فيه البصر إلى أن يطول عليه المدى فيرسي ، وتكتمل بفضاء تملأه أعمدة كساها تفاوت الزمن فتور الهدب ونعاسه ، بما في هذه الصورة من لا محدودية ونأي عن الجزئيات الفيزيائية . ووسط هذه الرحابة واللامحدودية الزمنية والإيحاء الذي يقترب من اللغة الرمزية ، تنتصب بحدة فيزيائية باهرة الفات الوزير بكل ما فيها من محدودية ومباشرة .

تتجلى هذه الطبيعة الثنائية للصورة في وصف الحمراء أيضا ، إذ يتوزع هذا الوصف بين الصور التي تفيض بدلالات رمزية فعلية ، خالية من الجزئيات الفيزيائية الحادة ، وبين الصور النابعة من منطق محدودية الصورة في الإنشاء التراثي . ويجتمع هذان الطرفان في بنية واحدة في الأبيات :

من لحمراء جللت بغبار الدهر كالجرح بين برء ونكس
كسنا البرق لو محا الضوء لحظا لمحتها العيون من طول نكس
حصن غرناطة ودار بني الأحمر من غافل ويقظان ندس
جلل الثلج دونها رأس شيرى فبدا منه في عصائب برس
سرمد شيبه ولم أر شيبا قبله يرجى البقاء وينسي

إن بين الحمراء «**كالجرح بين برء ونكس**» وما يشحنها من طاقات احتمالية رمزية ، شفافة ، وبين الحمراء «**حصن غرناطة . والثلج / العصائب البرس**» فروقا جوهرية في التصور الشعري والحساسية الشعرية يصعب جداً أن تحدث إلا في نمط من النصوص كهذا النمط تتوزعه أزمة داخلية حادة وينتمي إلى عالمين مختلفين . لكن أكثر الصور قدرة على كشف الطبيعة المتميزة للغة التجربة الفردية ، وصدورها عن منابع حميمة تتجاوز العلاقات الفيزيائية بين الأشياء لتصل إلى الأعماق حيث تنحل المتنافرات في وحدة تفيد من الرؤيا المولدة والانفعال العميق ، صورة القلب في يقظته الدائمة لكل ما يفوح بذكرى الوطن أو يرتبط به . فالقلب «مستطار» ، منطلق خارج حدود الجسد ، إذا رنت البواخر أول الليل ، وهو راهب متعبد في حنايا الصدر ، فطن لحركة السفن باتجاه الوطن . كأنما الجسد معبد للوطن تصلي له العروق ، وصوت البواخر ليس رنينا وجرسا فقط بل هو «عواء» في استجابة القلب له ، لأنه تجسيد لنبض مأساة الانفصام عن الوطن والانشداد إليه في اللحظة نفسها ،

وهكذا يحيل الشعور المتوقد الموجود الفيزيائي (الصوت) إلى شئ آخر تتحدد خصائصه وطبيعته بالتجربة العميقة التي تختفي وراء النص . وتلك هي فاعلية الخيال في صورة من أبهى صورها .

ويقف نقيضاً لهذه الصورة،في سياق العالم التاريخي،صورة مجلس السباع في الحمراء،التي لا تصدر عن الرؤيا العميقة المولدة للنص ، بل عن قوة الإنشاء التراثي وطغيانه . ذلك أن الحمراء تبرز في القصيدة تجسيداً لقوة الزمن التدميرية،لكن جزئياتها المكونة تزدهي بصور كهذه :

نقلوا الطرف في نضارة آس من نقوش وفي عصارة ورس
وقباب من لازورد وتبر كالربى الشم بين ظل وشمس
وخطوط تكفلت للمعاني ولألفاظها بأزين لبس
مرمر قامت الأسود عليه كلة الظفر لينات المجس
تنثر الماء في الحياض جمانا يتنزى على ترائب ملس

وهي صور ترصد في عزلة عن التجربة الأساسية ، وتكتسب استقلالية نووية كانت بين أبرز الخصائص المكونة للإنشاء التراثي في مراحل مختلفة من تكونه .

١٣

النص ورؤيا العالم

تمثل القصيدة،كما حللتها في الفقرات السابقة،توترا عميقا بين مكونات فكرية وتجريبية وانفعالية لا تتنامى ضمن شبكة من العلاقات المتناغمة المتناسقة،بل تتحرك باتجاهات متنازعة مفتقرة إلى مركز رؤيوي تفيض منه وإلى انفعال طاغ تتشكل في انسرابه . وبهذه الصفة فإن القصيدة لا مبنية (unstructured) . وحين نطلق وصفا كهذا على نص فإننا نسمه ، على الأقل في إطار النقد الحديث منذ كولردج حتى الآن ، بغياب الفاعلية المنظمة والوحدة الداخلية وفي النهاية الحياة .

لكنني أود الآن أن أقترح تصوراً للنص لا يبقى معه للصفات التي ذكرت قبل قليل من دلالة تقويمية ، بل تتحول إلى مصدر لدلالات وصفية تتعلق لا بالنص فقط بل بالشاعر ورؤيا العالم التي تشكل في إطارها النص .

يبدو لي أن أزمة النص هي تجسيد عميق لأزمة التصور النيو ـ كلاسيكي للوجود ولعلاقة الإنسان باللغة وبالتراث وبالعالم المعاصر ، وللعلاقة بين الشعر وبين المبدع والعالم .

ففيما يطمح التصور النيوكلاسيكي إلى تمثل النموذج التراثي واستخدامه في معاينة العالم المعاصر فإنه في الواقع يقع تحت سيطرة الإنشاء التراثي والرؤيا التراثية للعالم ويصدر عنها في معاينته للوجود . وهكذا يحاول الشاعر النيوكلاسيكي أن يتجاوز المكونات الجزئية للتراث (العبارات ، الصور ، وبنية القصيدة ، أحيانا) لكنه لا يصل إلى تجاوز الرؤيا التراثية للعالم ذاتها . ومقارنة بسيطة بين نص

شوقى ونص البحترى المعارض تظهر ندرة العناصر الجزئية المأخوذة فعلا من النص التراثى . فى الوقت الذى تستق فيه رؤيا النص من التراث الشعرى .

لكن أزمة النص النيوكلاسيكى أعمق من ذلك وأكثر حدة ، إذ إنها تتجسد على مستوى آخر أبعد دلالة هو مستوى العلاقة بين الرؤيا التراثية أو الإنشاء التراثى وبين الذات الفردية وتجربتها . ذلك أن الذات الفردية تحاول أن تنبثق لتجسد تجربتها الخاصة المتميزة فى لغة خاصة متميزة وتعاين الوجود فى إطار معطيات تفاعلها الخاص معه . لكن غياب تصور جذرى للعلاقة بين الذات والعالم نابع من معاينة فكرية جديدة لدور الإنسان فى الوجود . سرعان ما يكبت انبثاق الذات ويسلمها إلى الإنشاء التراثى والرؤيا التراثية . **وهكذا يتحول النص إلى تدفق للذاكرة الشعرية يقف جنبا إلى جنب مع فيض الذات الفردية . وتصبح بنية القصيدة (إذا سمحنا لأنفسنا الآن بوصف القصيدة بأنها تمتلك بنية) موزعة . متفرقة . متوازية . مفتوحة . قابلة للانتشار باستمرار عن طريق الإضافات التراكمية فى غياب القوانين المنظمة للبنية التى تحكم النمو اللامنظم للنص وتفرض حركة داخلية منسقة خلاله .**

وفى غياب مثل هذه القوانين يفقد النص قدرته على صهر مكوناته الجزئية فى رؤيا كلية للوجود . ويستسلم بسهولة للمكونات الطاغية فى الإنشاء التراثى والرؤيا التراثية . كما أنه . على صعيد آخر . يدفع انبثاقات الذات الفردية البرهية لتصب فى محيط شاسع من الإنشاء التراثى فى محاولة لعقلنتها وتخفيف وقعها واستلابها دلالاتها الفردية المتميزة . وبهذه العملية يضيع المكون الفردى فى لجة المكون التراثى ويجد لنفسه مكانا مقبولا من وجهة نظر الثقافة السائدة والتصور النيوكلاسيكى لعلاقة الإبداع بها . ويمكن وصف هذه العملية بأنها بحث عن مشروعية ما للانفعال الفردى والرؤيا الفردية بإحالتها إلى سياق طاغ تشكله الرؤيا التراثية والإنشاء التراثى ، أو بإحالتها إلى إطار مرجعى متكون ضمن معطيات الرؤيا التراثية .

وهكذا تتجسد العلاقة بين الإنسان والتراث قلقة ، متوترة ، فهى ليست خضوعا مطلقا وإعادة إنتاج للتراث . كما أنها ليست إبداعا ، وهى ليست علاقة متكافئة منسجمة بين الإنسان والعالم ، لكنها فى الوقت نفسه ليست علاقة انفصام عن العالم . إنها أقرب إلى العلاقة المرضية : فالذات الفردية فيها تسمح لنفسها بالانفجار الانفعالى وتضخيم الاستجابة الإنسانية إلى درجة عالية :

نفسى مرجل وقلبى شراع بهما فى الدموع سيرى وأرسى

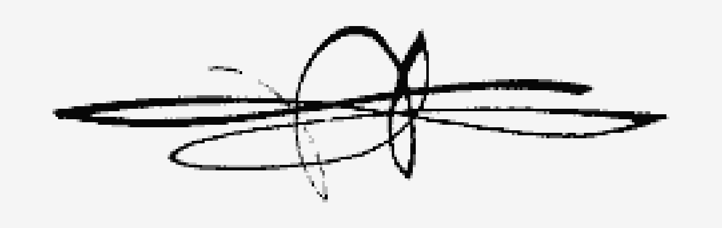
لكنها ـ فى الوقت نفسه ـ تركز على رصد العالم الخارجى ، ضمن منظور تراثى ، بحيث تسمح لهذا العالم وهذا المنظور بالطغيان على النص إلى درجة يلغى معها بروز الانفجار الانفعالى الفردى .

١٤

على صعيد أعمق قد تمثل هذه الأزمة أزمة ثقافية . فكرية . اجتماعية حادة، هى . فيما يبدو . أزمة طبقة معينة ضمن البنية الاجتماعية اكتسبت بحكم موقعها الاقتصادى والاجتماعى والثقافى قدرة أكبر على تأكيد ذاتها واستقلالها الفردى . ورؤياها الخاصة . لكنها ماتزال تخضع للثقافة والفكر السائدين، وتجد مشروعية تميزها الفردى فى كونهما الإطار المرجعى لهذا التميز . بيد أن هذا التصور النهائى الذى أطرحه . مبدئى ويتطلب دراسة متقصية تتناول عددا كبيرا من النصوص .

١٥

أشرت سابقا إلى أن الصورة الشعرية تمثل أحد المستويات التى يمكن أن تدرس أزمة النص عليها . لكن مثل هذه الدراسة ممكنة على صعيد الإيقاع . والقاموس الشعرى . والأنساق التركيبية التى تشكل نسيج النص . بيد أن دراسة كهذه تتطلب مجالا آخر يسمح بالتقصى والتحليل التفصيلى وتجاوز ما فعلته الآن . وهو دراسة **البنية الدلالية** فى بعض خطوط تكونها الأساسية .



التضافر الأسلوبي وإبداعيّة الشعر نموذج "ولد الهدى"

عبد السلام المسدى

فى البدء نضطر إلى إيضاح منهج التناول . ولا يضطرّنا إلى ذلك إلاّ تشكّك القارىء العربى فى بعض مواقفه : أيسلّم بداهة بقيم الحداثة النقديّة أم يجادل فى أمرها ؟ فإن هو جادل أفتراه يفعل . بحثا لها عن حجّة واستدلال . أم طلبا لكبتها وإحراج أهلها . وفى الحالين . على كلّ من انتصر لحداثة المعرفة النقديّة أن يستجيب . فيسعى إلى معاضدة التحليل النقدى بالتأسيس النّظرىّ . حتى يخلص من الوجهين ما يقنع بحجّة المنطق بعد فعل الممارسة . ولكن أىّ إيضاح منهجىّ فى حقل الأساليب المستحدثة لا يتسنّى إلاّ فى ضوء المسار المعرفى الّذى يقطعه العلم المعنىّ بأمره . والذى نحن بصدده هو علم الأسلوب : هذا الوليد الذى احتضنته اللسانيّات . وأينع فى رحابها . فاستبشر به النّقد الأدبى واستضافه .

لقد سلكت الأسلوبيّة فى نموّها سبيلين متوازيين . أحدهما سبيل **الاستقراء** الذى أرسى قواعد ممارسة النصوص . فتألفت من ذلك مكوّنات «الأسلوبية التطبيقية» . والثانى سبيل **الاستنباط** الذى سوّى أسس التجريد والتعميم . فاستقامت معه مكوّنات «الأسلوبية النظرية» . وإذ قد عكفت هذه على ضبط المنطلقات المبدئية بصوغ فرضيات البحث ورسم غاياته . انكبّت تلك على تحسس المقاربات الممثلة لوصايا المنظّرين . والموصلة لما حدّدوه من أهداف بعيدة . وغير خفى ما يقوم بين نوعى كلّ علم ـ تطبيقا وتنظيرا ـ من ترابط جدلىّ . يكون كلا الوجهين بحكمه محمولا على مراجعة نفسه . كلّما خطا الآخر مرحلة قاطعة . ينكشف فيها تبدّل أساسىّ فى التقديرات الأولية .

ولئن توحدت وجهات النظر نسبيا فى حقل الأسلوبية النظرية ، فإن مجال العمل فى الأسلوبية التطبيقية قد تجاذبته مشارب عدّة ، حتى لتكاد تتكاثر بحسب عدد الأسلوبيّين التّطبيقيّين ، ولكنّها تتلخص ـ كما بدا لنا من استقراء إجمالىّ ـ فى منهجين كبيرين سنصطلح على كل واحد منهما بلفظ يميّزه عن ضده . فمن أصناف التّحليل الأسلوبىّ ما يتّجه فيه أصحابه إلى الوقوف على كلّ حدث تأثيرىّ يعرض إليهم فى تتبّعهم النّصّ الأدبى ـ شعراً كان أو نثرا ـ فيفصّلون القول فى مقوّماته . بحثا عن السّمات التى حوّلت مادّته اللّغوية إلى واقعة أسلوبيّة . فيكون التحليل آخذاً بأطراف البنى المكوّنة للسياق الإبداعىّ : من الصّوتيّة والمقطعيّة والتّركيبيّة بالدّلاليّة . ويستوى فى هذا التصنيف الشّرح الملتقط للمقاطع النّصّية فى غير توارد . والشّرح المتقصّى لأجزاء النّصّ الواحد . إذ الحيرة المحرّكة هى دوما تفسير الهسّمة الإبداعيّة فى آنها وموضعها . لإحلال التعليل والاستدلال . محلّ الانطباع والارتسام .

إنّ هذا المنهج لكفيل بأن يربط بين التناول اللّغوىّ والتحليل الأدبى ربطا ميدانيا . ولكنّه يظلّ حبيس السّياق الذى يعرض إليه . فكأنّما يتخذ المحلّل الأسلوبى مجهرا كاشفا للسّمات النّوعيّة بحسب مساقاتها ، لذا نصطلح على هذا المنزع فى العمل التّطبيقىّ بأسلوبيّة التحليل الأصغر .

أمّا النّمط المقابل فيتمثّل فى الإقدام دفعة واحدة على الأثر الأدبىّ المتكامل سعيا إلى استكناه خصائصه الأسلوبيّة . فيأتى البحث حركة دائمة بين استقراء واستنتاج : ينطلق الشرح حينا من الوقائع اللّغويّة لربطها بزمام موحد . هو القالب الأسلوبى الضابط لسماتها . ثمّ ينطلق أحيانا أخرى من الخاصّيّة التى يستشفّها

الباحث ، فينعطف بها على أطراف النصّ المترامية استقصاء لما يدعمها بعد تمحيصها عن طريق تحليل مشخّصاتها . وفى هذا المضمار يتوارد الإحصاء والمقارنات العدديّة ، وضبط التواترات المميّزة .

إنّ هذا النمط من العمل التطبيق سنطلق عليه «أسلوبيّة التحليل الأكبر» وكلا النمطين ـ الأصغر والأكبر ـ من ضروب العمل الميدانىّ ، فهو بالضرورة رهين فى قيمته بمدى إخصاب النصّ وإثراء ما يستنبط منه من مقاييس ، تمتثل لمبدإ التجريد ثم لمبدإ التعميم ، على منوال المعارف التى يتكامل فيها الاستقراء مع الاستنباط ذهابا وإيابا .

هاتان إذن أسلوبيّتان تطبيقيّتان ، كلتاهما تحليليّة ، وكلتاهما تنشد مستوى تأليفيًا تعود به على الأسلوبيّة النظريّة بثمار متجدّدة ، وإحدى الأسلوبيّتين ـ وهى المرتبطة بالتحليل الأصغر ـ تعمل فى مجارى الكلام حيثما تحدّدت صيغها الأدبيّة ، فلنسمّها «**أسلوبيّة السّياق**» . والأخرى ـ وهى المقترنة بالتحليل الأكبر ـ تعمل فى مظانّ الأثر بحثا عن المتقاربات فى ائتلافها وتوازيها وجمعاً للمتباعدات فى اختلافها وتنافرها ، حتى يخلص من القرائن والمفارقات ما به تُحَدَّدُ الخصائصُ الفنيّة التى حوّلت المادّة اللّغويّة من أداة إبلاغ وتواصل إلى وسيلة إبداع وتأثير ، فلنسمّها «**أسلوبية الأثر**» .

إنّ علم الأسلوب التطبيق بفرعيه ، السّياقىّ والأثرىّ ، قد أسهم فى إيضاح الحدث الأدبى انطلاقا من فحص المكوّنات اللّغويّة . وحيث إنه ما انفكّ يتوسّل بالمناهج التى تصنعها اللّسانيّات على محكّ التّجربة فقد عرفت مناهجه تطوّرا اختباريًا لعلّها تنزع إلى التكامل اللاّمحدود ، ولئن بدا ذلك قرينة على نجاح العلم وتوفق استكشافاته فإنّ مردوده على قيمة العلم من النّاحية المعرفيّة عكسىٌّ فى مجمله ، ذلك أنّ الأسلوبيّة التّطبيقيّة تصادف نجاحا من حيث هى أداة كشف نصّىّ ، ولكنّنا إذا وزنّاها بالمعيار المعرفىّ الذى يقاس بمدى إخصابها للنّظريّة العامّة جزمنا بأنّها آلت إلى ما يشبه المأزق . فنحن على بيّنة من أنّ مرمى طموح الأسلوبيّة النّظريّة هوأن تصل يوما ما إلى تفسير أدبيّة الخطاب الإبداعىّ بالاعتماد على مكوّناته اللّغويّة،وهذا ما يحلّ لها التّعويل المطلق على اللّسانيّات بمختلف فروعها . فهل حصلت كلّ من أسلوبيّة التّحليل الأصغر،وهى أسلوبيّة السّياق،وأسلوبيّة التّحليل الأكبر،وهى أسلوبيّة الأثر،على مكتسبات تقرّب كلتيهما من الغرض الكلى المنشود ، وهل حققت إحداهما أو كلتاهما منجزات جوهريّة تقدّمها إلى المشتغلين بالتّنظير الأسلوبىّ ، فتعينهم على تحديد «**هويّة الأسلوب الأدبىّ**» ، وهو ما به يسهمون مع روّاد النّقد النّظرىّ فى تحديد «**أدبيّة الأدب**» فيثبتون شرعيّة حضورهم فى مجال النّقد عموما ، ويقنعون نهائيًا بحتميّة حضور عالم اللّسان فى كلّ محاولة تنظيريّة منطلقها وغايتها النّصّ الإبداعىّ .

إنّ هذه الحيرة المتجدّدة ما كان لها أن تتملكنا لولا أنّا آلينا على أنفسنا أن تتراوح جهودنا بين طرف هذا الحقل المعرفىّ المخصوص : طرف التّنظير وطرف الممارسة ، فطبيعىّ أن نسبر علم الأسلوب بمعيار جدل الإخصاب : **إلى أىّ مدى أم إلى أىّ حدّ يقرّبنا هذا المنهج أو ذاك من غاية العلم القصوى ، ألا وهى تفسير إبداعيّة الأدب ، لا من حيث هو شكل نوعى تجسّم فى نصّ مخصوص ، ولكن من حيث هو ظاهرة كلّيّة ، نطلب كشف نواميسها ، على حدّ ما نصنعه فى حقل اللّسانيّات ، عندما ننطلق من الحدث الفردىّ فى الخطاب الأدائىّ ، وهو مستوى «الكلام» ، فنستنبط قوانين النمط التواصلىّ بين مجموعة من أفراد البشر يحوّلهم الرّابط اللغوىّ إلى جماعة ثقافيّة حضاريّة ، وعندئذ نمسك بأعنّة النّظام التّرامزىّ وهو مرتبة «اللّسان» . ومن تقصّى خصائص الألسنة البشريّة نحاول رصد النّواميس الكلّيّة الجامعة بين مختلف الأنماط التّواصليّة ، فنرق إلى منزلة «اللّغة» من حيث هى ظاهرة كونيّة تتجاوز حدود الزّمان وقيود المكان .**

وممّا يبيح لنا إجراء النقد الباطنى فى حقول الأسلوبيّة التّطبيقيّة أنّنا مارسنا من مناهجها النّمطين اللّذين فصّلنا القول فيهما آنفا و سمّيناها بالمصطلحات الملائمة . ولا يضير الأسلوبيّة فى شىء أن ينتبه الأسلوبىّ إلى مواطن الوهن فى مسار علمه ، على أنّ ضربا من التّحرى تفرضه الأمانة علينا ، ومداره أن كل ممارسة أسلوبيّة هى مثمرة بالضّرورة فى الموضع الذى تمارس فيه ، ولقد وفّقت كل من الأسلوبية السّياقية والأسلوبية الأثرية فيما حُدّد لها من غرض عاجل . ولكنّنا نجرى نقدنا المعرفىّ على أساس ترصد الهدف الآجل ، وهو مالا نضمن مزيد الاقتراب منه ، مادمنا أبقينا على نهج التّحليل الأسلوبىّ كما اطّرد بيننا .

وإذ قد أيقنا بالقطيعة بين الأسلوبية التّطبيقية ومرماها التّنظيرىّ البعيد ، اتّجهنا صوب البحث عن جسر جديد ، نقيمه بين الممارسة التحليلية والعلم النّظرى . وكان منطلق المحاولة أنْ تساءلنا كيف السّبيل إلى تحليل النّصّ الأدبىّ أسلوبيًا بما يعين على اكتشاف مكمن أدبيّته ، وهو ما قد يتيح ـ على المدى البعيد ـ الظّفر بتفسير إبداعيّة النّصّ الأدبىّ عموما .

لنعد إلى النّمطين السّائدين فى الأسلوبيّة التّطبيقيّة . إن القصور الجذرىّ الذى يوصم به كلاهما منبعه القفزة من حقل اختبارى شديد الضّيق ـ هو حقل السّياق ـ إلى حقل استكشافى مُشْطٍّ فى اتساعه ـ هو حقل الأثر ـ والتحول بينهما فاصم لكل تدرج استقصائى ، فهو بالضرورة يعوق كل تأصيل لاحم بين مقاربات التطبيق ومعالجات التنظير .

أفلا يكون الخلل المبدئى كامنا إذن فى مسافة ما بين الأسلوبيتين : أسلوبية السياق وأسلوبية الأثر ؟ فإذا كان الأمر كذلك ألا يكون سد الخلل ، وتدارك الوهن ، كامنين فى العثور على محور الدوران فى مسافة ما بين الطرفين ، ليكون قطب الرحى فى تأسيس أسلوبية تطبيقية تكفل إخصاب التنظير القائم على الفعل الإبداعى فى الحدث الأدبى ؟

إننا إذا عاودنا فحص النمطين القائمين أدركنا أن ما أسميناه بأسلوبية التحليل الأصغر أو بأسلوبية السّياق . إنّما مجالها الحدث الفردى فى النّص . فمناطها الواقعة الفنيّة فى حقلها الضّيّق . لذا يتسنّى لنا ــ فضلا عمّا اصطلحنا به عليها ــ أن نسمّيها «**أسلوبيّة الوقائع**» بينما تحرص أسلوبيّة التحليل الأكبر ــ أى أسلوبية الأثر ــ على اكتشاف الظاهرة الفنية من خلال المثال الذى يجسّمها فى الأثر الواردة فيه . لذلك يستساغ أن نسميها أيضا «**أسلوبية الظواهر**» .

وبين هذه وتلك مجال لتصور نمط جديد . ينضوى تحت مجال الأسلوبية التطبيقية . إذ يمتثل لقواعد العمل الميدانى . ولكنه يسمى إلى إدراك محور الدوران بين الجزء والكل . فيصطنع جسرا من التواصل يفيد فيه الشرح النصّىّ قواعد التأسيس النظرى . إن هذا النمط الذى ندعو إليه لا يكون إلا تحليلا عينيا يدور فى فلك النص ، ليشخص اختباريا الأنموذج الذى صيغ عليه، والقالب الفنى الذى سكب فيه . ثمّ إنه تحليل تطبيقى يعالج النص الأدبى فى ضوء حيرة مبدئية هى الارتقاء إلى درجة من التأليف عبر التجريد . فهو تحليل هادف لا يرتهن حبيسا لخصائص الأجزاء ، ولا يتطاول على تعميم الجزء الذّرّىّ إلى الكتلة المتجمعة بين دفتى الأثر . إنها أسلوبية تطبيقية تبحث عما يخلق الفعل الشعرى فى سياق النص . ولا نعنى بالشعرية نمط التركيب الأدائى ، وإنما نعنى الخطاب الذى تحولت مادته اللّغوية إلى نسيج فنى ، فهذه الأسلوبية مرامها تحديد بؤرة الإبداع ، فهى ضرب من التحليل المخبرى على منوال العمل الجراحى . تشريح فتضميد . تفتح حنايا النص لتمسك بجهازه المتوارى وراء كتلته الظاهرة ثم تعيد التأمل فى تركيبته من خلال بناه المحركة .

فالقلق الغالب فى هذا المقام هو اكتشاف نموذج الصّوغ الذى تركب عليه النص ، أى المثال التشكيلى الذى طرّز نسيجه على منواله ، وهو ما يفضى قطعا إلى تعيين نقطة الكثب فى الفعل الأسلوبى . بعد كشف مخبأ الإبداع الشعرى .

وإذ قد بان أن مرامنا هو كشف النموذج الأسلوبى من خلال النموذج النصانّى فنسميها «**أسلوبية النماذج**» . حيث تقوم معدّلا تطبيقيا بين أسلوبية الوقائع وأسلوبية الظواهر ، فتكون بذلك «**أسلوبية النص**» مثلما كانت الأخريان «**أسلوبية السياق**» و «**أسلوبية الأثر**» . وستكفل إمداد جهاز الأسلوبية النظرية بمكتسبات مدققة يستخلص منها روادها مقومات الثبات وحوافز التعديل وستعين المنظرين على تجميع النماذج الإبداعية . فيستكنهون حقائق الإبداع ، ويمسكون بزمام أدبية الخطاب الفنى ، عسى أن يقبضوا يوما على أعنة أدبية الأدب بإطلاق .

• • •

إن استقراء أوليا لأنماط الصوغ الإبداعى ، قد أوقفنا على جملة من النماذج التركيبية التى تنتظم وفقها مكونات الأسلوب ، وكانت هذه النماذج ــ كلٌّ فى موضعه ــ من التواتر والتحكم بحيث يغدو الواحد منها كالمفتاح الذى لا يتسنى للأسلوبى الولوج إلى مظان النصّ إلا به ، غير أن استكشافنا لقصيدة أمير الشعراء : «وُلِدَ الهدى» قد أوقفنا على نمط جديد من انتظام البنى المحدّدة للفعل الإبداعى . أطلقنا عليه مصطلح «التضافر» ، وهو لا يتوضح إلا فى ضوء النماذج التركيبية الأخرى التى اشتققناها من مكامن النصوص المستقاة . وصغنا لها ما يوائم متصوّراتها المجردة* .

فأقل نمط نظامى للعناصر الداخلة فى تركيب الظاهرة الأسلوبية هو نمط التّفاصل والذى تأتى الخصائص بموجبه متمايزة ، تتباين فى مواطنها على السلسلة الأدائية ، فى ضرب من التخالف الموضعى ، فتراها فى مجملها سمات متميزة فى طبيعتها ، متفاصلة فى انتظامها ، حتى لكأنها سلسلة من العناصر الجبرية تأتى فى معادلة متعددة المجاهيل على نمط تعاقبى شكله : أ × ب × ج × د . . .

والنمط الانتظامى الثانى هو نمط **التداخل** ، **وفيه تتوارد الأجزاء فى تواتر دورى ، بحيث يمتزج البعض ببعض الكل الآخر ، فلا يعيد لك السياق صورة مطابقة لما ورد فى السياق الذى قبله ، ولكنه يعيد لك منها ما يمزجه مع مكونات جديدة . فيحصل من المعاد ومن المستجد تركيب طارىء ، يلتحم بالسياق العام عن طريق البعض المتواتر ، وينفصم عنه مستقلا بذاته . بفضل الجزء المستحدث . وهكذا لو حوّلت الظاهرة إلى تشكيل صورى لحصلت على معادلة جبرية إطارها الرمزى :**

(أ ب + ب ج + ج د) × (د ب + ب أ + أ ج)

ومن أنماط الانتظام البنائى فى توارد الخصائص الأسلوبية الواسمة للنص الأدبى نمط التراكب ، وهو أن يتوزع المجموع إلى كتل ترتصف فيها الأجزاء ارتصافا متناظرا . تتقابل فيه الصّور تقابلاً متتاليا . فيكون بين مستويات الأبنية اللغوية المكرسة إبداعيا تنضيد متآلف كما لو أنه مذعن للمعادلة المتتالية :

(أ + ب + ج) × (ب + ج + أ) × (ج + أ + ب)

وأما التضافر ــ هذا الذى استبطناه من مطولة أحمد شوقى «**ولد الهدى**» ــ فنعنى به أن تنتظم العناصر انتظاما مخصوصا ، يسمح باستكشافها طبق معايير مختلفة ، بحيث كلما تنوعت مقاييس الاستكشاف حافظت العناصر على مبدأ التداخل .

فإذا ترجمنا ذلك إلى اللغة الصورية كان لدينا :

معيار كشف ١ = (أ ب + أ' ب') × (ب ج + ب' ج')
معيار كشف ٢ = (س ص + س' ص') × (ص ع + ص' ع')
معيار الكشف ٣ = (ع د + ع' د') × (د و + د' و')

وعلى هذا النمط تركبت قصيدة «**ولد الهدى**» بحيث غدا «**التضافر**» ــ كما تكشّف لنا ــ مفتاح سرّها الشعرى ، سنجلوه من

* للقارئ الكريم أن يراجع أحد هذه النماذج الصياغية فى شرح قصيدة أبى القاسم الشابى «صلوات فى هيكل الحب» (فصول ــ المجلد الأول ــ العدد الثانى يناير ١٩٨١)

خلال معايير استكشافية أربعة هي :

معيار المفاصل
معيار المضامين
معيار القنوات
معيار البنى النحوية

فأول تجليات الظاهرة الأسلوبية في هذه القصيدة انبناؤها على **تضافر المفاصل** ، ونعني به تشابك مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى ، فالقصيدة احتوت على ١٣١ بيتا تدور ـ لبادئ النظر ـ على مدح الرسول ، ولكن تركيبتها قد جاءت في شكل مثمن فيه ثماني مجموعات دلالية ، تترابط بسبعة مفاصل . أما من حيث الحجم فإنها أجزاء متقاربة الكم باستثناء موضوعين ، وهذا تفصيلها :

١ ـ (١ ـ ١٨) = ١٨ : **بشرى مولد الرسول**
٢ ـ (١٩ ـ ٢٣) = ٥ : **معجزات ولادته**
٣ ـ (٢٤ ـ ٤٦) = ٢٣ : **خصاله**
٤ ـ (٤٧ ـ ٦٣) = ١٧ : **معجزة القرآن**
٥ ـ (٦٤ ـ ٨٢) = ١٩ : **الملة الإسلامية**
٦ ـ (٨٣ ـ ٩٢) = ١٠ : **معجزة الإسراء**
٧ ـ (٩٣ ـ ١١٣) = ٢١ : **الجهاد**
٨ ـ (١١٤ ـ ١٣١) = ١٨ : **الاستنجاد بالرسول** .

وما إن نمعن النظر في تلاحق الأجزاء ، ضمن وحدة الموضوع ، حتى ندرك كيف أن تمفصل المادة الشعرية قد امتزج بتداخل الشحنات المعنوية ، فحصل من ذلك تضافر حول الأغراض الدلالية المركزية ، إلى ما يشبه الألوان الطبيعية الأولية ـ وهي الألوان البسيطة ، غير المركبة ـ ثم أخذ الشاعر في تركيب هذه الأغراض بعضها إلى بعض ـ على حد ما يركب الرسام الألوان الطبيعية الأولى ـ فيحدث من التركيب الأول لون دلالي جديد ، يعيد تركيبه إلى العناصر الأولية الأخرى ، فينبثق نمط متضافر فيه سلم من نغم الألوان .

فإن نحن رمنا البحث عن هذه الألوان الطبيعية في قصيدة **«ولد الهدى»** لنستنبط منها المكونات الدلالية الأولى عثرنا على الصورة الثانية من صور التضافر الأربع وهي تضافر المضامين .

• • •

وهنا نقف على الظاهرة المقابلة التي تعطي مبدأ التضافر أبعاده الإبداعية : تلك هي ظاهرة **التصاهر** ، فلو أنك أخذت الجهاز الدلالي الذي تقوم عليه القصيدة برمتها وفككته إلى مركباته ، لا من حيث هي عناصر متجزئة ، ولكن من حيث هي هويات نوعية ، لبان لك أن الخطاب الشعري ـ كل الخطاب ـ **محاوره ثلاثة : دلالات تتصل** بالرسول محمد ، وأخرى بدينه ـ الإسلام ـ وثالثة بأمته ـ المسلمين .

فإذا ترجمنا ذلك إلى مركبات جهاز البث الشعري رأينا أن ما يتصل بالرسول محمد يمثل طرف المرسَل (بالفتح) وما يتصل بالدين الإسلامي يجسم الرسالة ، وأما ما يتصل بالأمة الإسلامية فيقوم مقال المرسل إليه .

لنقم بعملية تحويلية أولى :
من المعلوم أن للمضمون الشعري دلالة ، وأن لكل دلالة مرجعا مفهوميا ، غير أن المرجع المفهومي يكتسب مضمونا هو غير المضمون الشعري ، فإذا فككنا هذا التعاظل التصوري حصلنا على جهاز مضاعف بين الخطاب الشعري والخطاب المرجعي ، بحيث تكون لدينا المتقابلات التالية على وجهتين : عمودياً في شكل متواليات وأفقيا في شكل متوازيات :

الجهاز الشعري	الجهاز المرجعي	الجهاز المفهومي
بنية الشعر	محمد	المرسَل (بالفتح)
بنية الدلالة	الإسلام	الرسالة
الطرف المتلق	الأمة الإسلامية	المُرسل إليه

ولكن الاستتباع المنطق يفضي بنا إلى إجراء عملية تحويلية ثانية ، نعتمد فيها مبدأ تأويل العناصر إلى أطرافها المرجعية ، فالمُرْسِل (بالكسر) في الجهاز الشعري هو ـ كما نعلم ـ **أحمد شوقي** ، والمرسَل (بالفتح) في الجهاز المرجعي هو **الرسول محمد** ، ولكن المرسل إليه في كلا الجهازين هو واحد ، إذ هو المتلق مطلقا سواء أسلم بالرسالة المحمدية أم لم يسلم ، وسواء أتلقن الشعر أم لم يتلقنه .

وعند هذا الحد من استخراج أطراف الأجهزة المتعاظلة ـ شعريا ومرجعيا ومفهوميا ـ يتعين التساؤل عن طبيعة العلاقة القائمة بين هذه الأطراف ، وهو ما يفضي بنا إلى نمط آخر من أنماط التضافر الأسلوبي في هذه القصيدة .

• • •

رأينا أن ظاهرة التضافر تعزى إلى انتظام في بنية النص فيه من السعة ما يسمح باستكشافها وفق معايير متنوعة ، وكلما اختلف المعيار أفضى الكشف إلى تداخل جديد ، ورأينا أن القصيدة **«ولد الهدى»** قد جسمت هذه الظاهرة من خلال منظور المفاصل ثم من خلال المضامين .

أما النمط الثالث من أنماط هذه الظاهرة الانتظامية فيتمثل فى **تضافر القنوات** ونعنى بها مجارى الأداء الإبلاغى، مما يتخذه الشاعر مرتكزا حواريا يصطنع به التواصل حيث لا تواصل، وفى الشعر العربى صور شتى لهذا التلابس بين جهاز من التواصل فى واقع الأداء اللغوى – كما فى المدح أو فى الهجاء – وجهاز من التحاور فى واقع الاصطناع الشعرى – كما فى النسيب والوجد والمناجاة – ومن هذا الصنيع محاورة الخليلين والصّاحب والديار وليلى...

ولقنوات التصريف الأدائى ميزة نوعية فى قصيدة «ولد الهدى». وهذه الميزة من الطرافة بحيث تجسم التضافر الذى نحن بصدده: فشوقى يتحدث عن ممدوحه – رسول الأنام – بأسلوبين، الأول يعتمد الضمير الغائب (هو) والثانى يعتمد الضمير المخاطب (أنت).

فلنتجز لكلتا الصورتين العملية التحويلية المناسبة لها مع سبر الأغوار التأويلية المتعينة بفعل التحليل.

ففى حالة تصريف قناة المخاطب (أنت) نرى المُرْسِل (بالكسر) فى الجهاز الشعرى – الذى هو شوقى – يخاطب المُرْسَل (بالفتح) فى الجهاز المرجعى – وهو الرسول – فيصبح هذا المُرْسَل فى الجهاز المرجعى مُرْسَلا إليه فى الجهاز الشعرى.

أما فى حالة تصريف قناة الضمير الغائب فإن المُرْسِل (بالكسر) فى الجهاز الشعرى – وهو الشاعر – يخاطب المُرْسَل إليه فى كلا الجهازين – وهو المتلقى مطلقا – متحدثا إليه عن المُرْسَل (بالفتح) فى الجهاز المرجعى – الذى هو محمد – فيصبح هذا (المرسل – الرسول) موضوعا للرسالة الشعرية.

على أن هذا التشابك المفهومى، لا يكتسى صبغة التضافر الأسلوبى، إلا بفضل ظاهرة أخرى هى ظاهرة توزيع القنوات المصروفة إبلاغيا، فالشاعر قد أقام أبيات قصيدته (وعددها ١٣١) على تداخل بين الضميرين المعتمدين بصفة متراوحة إحصاؤها كالآتى:

١ – (١ – ٧) = ٧ : هو
٢ – (٨ – ١٤) = ٧ : أنت
٣ – (١٥ – ٢٤) = ١٠ : هو
٤ – (٢٥ – ٩٢) = ٦٨ : أنت
٥ – (٩٣ – ١١٣) = ٢١ : هو
٦ – (١١٤ – ١٢٣) = ١٠ : أنت
٧ – (١٢٤ – ١٢٦) = ٣ : هو
٨ – (١٢٧ – ١٣١) = ٥ : أنت

ويستوقف الباحث الأسلوبى فى هذا المقام جملة من الخصائص المترافقة مع مبدأ التضافر، نكتفى بالإلماح إليها دون استفراغ لمقوماتها الأسلوبية لأن غايتنا الأولية فى هذا المقام هى إيضاح مبدأ «النموذج» فى حد ذاته، بغية الإقناع بفعاليته التعليلية أكثر من استقصاء مردوده النوعى فى هذا السياق المخصوص. ذلك أن عملنا هذا – وإن بدا على نهج الشرح التطبيقى – فإنه خادم للمنطق النظرى، إذ يرمى إلى إرساء أسس «أسلوبية التمازج» كما أسلفنا

فأول الحقول الخصبية فى بحث خاصية التضافر، واستنباط مستنداتها التشكيلية، تحليل مواقع الانتقال من استخدام قناة أدائية إلى أخرى، وهى مواضع من «الالتفات» تنشأ فيها علاقة وشيجة بين تسخير الأدوات اللغوية وتصريف الطاقات الإبداعية على منازل القول الشعرى، فهذا العمل كفيل إذن باستخراج عقد التضافر التى هى «قفلات» المفاصل تشبه «المرافق» فهى كضفائر توزيع الأجزاء فى حنايا الكل المتكتل.

فمن ذلك توظيف الشاعر لأسلوب النداء إذ يثنى به على ضمير الغائب فى أول مفرق تضافرى:

٧ – اسم الجلالة فى بديع حروفه
ألِفٌ هنالك واسمُ (طه) الباء
٨ – ياخير من جاء الوجودَ تحية
من مرسلين إلى الهدى بك جاؤوا

على أن هذا التعانق اللغوى قد زكاه حصول ائتلاف مزدوج بين هاء (حروفه) وهاء (طه) من جهة، ثم بين كاف المخاطب فى (بك) وكاف الظرف فى (هنالك) إذ تعود عليها كالرجع أو الصدى، ومن حيث يقفو فعل (جاؤوا) أثر نفسه فى مطلع البيت (جاء) ويتوسط لفظ (الوجود) طرفيها فى نغم إيقاعى متضافر الصوت هو الآخر.

وللمفرق الثانى خصائص مغايرة عندما يتحول الشاعر من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب:

١٤ – وبدا محيّاك الذى قسماته
حقٌ وغرّته هدى وحياء
١٥ – وعليه من نور النبوّة رونق
ومن الخليل وهديه سيماء

فالالتفات هنا منبسط حتى ليكاد يخفى، وقد خرط الشاعر كل النتوءات اللغوية، والذى وفر له ذلك تسخيره لضمائر الغائب، عودا بها على رديف الحاضر: ففى قوله (مُحيّاك) إحضار لضمير المخاطب وربطه بالاسم المخصوص (المحيّى) ثم الحديث عن قرائنه بضمير الغائب فى (قسماته) و (غرّته) وهو ما يسهّل تواصل الالتفات فى البيت الموالى وما بعده.

ثم يعود الالتفات إلى نبرة قارعة فى المفرق الثالث:

٢٤ـ يسوى الأمانة فى الصِّبا والصِّدق لم
يعرفه أهلُ الصِّدقِ والأمناء
٢٥ـ يامَنْ له الأخلاقُ ما تهوى العلا
منها وما يتعشق الكبراء

فمرّة أخرى نلاحظ التضافر فى أدق صوره ، فالتحفز الذى ساد البيت الأول (٢٤) قد اعتمد تكثيفا مزدوجا ، لحمته لفظية : (الصِّدق) ينادى (الصدق) و(الأمناء) رجع على (الأمانة) . ولكن سداه صوتى ينطلق من حرف الصفير المرَقّق فى (سوى) ويتصاعد إلى حرف الصّفير المفخّم فى (الصِّبا فالصِّدق والصِّدق) .

ثم يحصل الالتفات بضرب من الازدواج اللطيف فى مطلع البيت الموالى : فيه النداء الموهم بالمخاطبة المباشرة ، ثم تليه مُراوغة فى تصريف اسم الموصول بما يزدوج فيه الحضور مع الغيبة ، إذ فى صيغة (يا من) ما يحتمل العطف بضمير المخاطب : (يا من لك) أو بضمير الغائب : (يا من له) وهذا ما توخاه الشاعر فَسَبَكَ قالبا متضافرا تمرُّ به وأنت «تستهلك» الشعر قراءة أو سماعا فلا تكاد تعيه ، وقديعاتب منك الذوق اللاواعى شارح الأسلوب أنْ نبّهه على مالا يودّ التنبه إليه فكأنما فيه من المكاشفة والبوح ما يزيح الستار عن شيطان الشعر فيتعرى . وفى كل بوح هتك للأسرار . فلم يكن عجبا أنْ كان أقدر الناس على صوغ الكيمياء الشعرية من كان بهم ملك من أملاك التصوف،أو هاجس من هواجس الأرواح .

ومقام «ولد الهدى» على قاب قوسين من هذه المقامات ، والبحر الذى صيغت عليه يكاد ينطق بمنطق الحضرة ... فاعرفه .

وفى المفصل الرابع من مفاصل التضافر على مستوى القنوات الأدائية خصائص تركيبية ليست فى واحد مما سبق :

٩٢ـ والرُّسْل دونَ العرش لم يُؤذن لهم
حاشا لغيرك موعدٌ ولقاء
٩٣ـالخيلُ تأبَى غيرَ (أحمدَ) حاميا
وبها إذا ذُكِرَ اسمه خيلاء

أفلا ترى إلى أحمد شوقى كيف عقد بين سيال الصفير المفصلية ـ أو أطرافها ـ بغير الصوت وبغير الضمائر ، وإنما بسلك دلالىٌ يستثير من اللغة طاقتها التضمينية أكثر من اعتماد قدرتها التصريحية ، فالبيت الأول[٩٢] ينطلق بذكر (الرُّسل) وهذا اللفظ يتضمن اندراج (محمد) باعتباره بعضا من كل . ثم تتوسط العَجُزَ كاف المخاطب فى (لغيرك) فيقفل الشاعر بهذا الضمير مفصل المخاطبة المباشرة ، وإذا بصدر البيت الموالى[٩٣] يترَكّح على التصريح ويتدعم بذلك البعض من الكل (أحمد) ، فيقع الالتفات عبر قناة دلالية موحية ، تصنع صنيعها فى سُبُل اللثام على أسرار التركيب الفنى .

أما فى المفصل الخامس :

١١٣ـ حتى إذا فُتِحَتْ لهم أطرافُها
لم يُطْغِهِمْ تَرَفٌ ولا نَعماء
١١٤ـ يامَنْ له عِزُّ الشفاعةِ وَحْدَهُ
وهو المنزهُ ، ماله شفعاء

فإن أسلوب الالتفات ينحو منحى مغايرا ، إذ ترامت أطراف الحديث عن الممدوح بضمير الغائب فى الأبيات السابقة منذ البيتين ١٠٧ و ١٠٨ فى قوله :

دعا ، فلبّى فى القبائل عُصْبةٌ
مستضعفون . قلائلٌ أنضاء
رَدُّوا ببأس العَزْم عنه من الأذى
مالا تردُّ الصخرةُ الصماء

ولما استطرد الكلام عمن حول الرسول الممدوح جاء الالتفات إليه طبعا ، عن طريق أسلوب النداء ، مشفوعا بصيغة الازدواج ، بواسطة الاسم الموصول المشترك ، ومضاعفا بضمير الغائب المتكرر أربعا :

(يا من) ـ (له ـ وحده ـ وهو ـ ماله)

وفى المفصل السادس تقف على مغايرة أسلوبية جديدة :

١٢٣ـ أدْعُوك عن قومى الضعاف لأزمة
فى مثلها يُلْقَى عليك رجاء
١٢٤ـ أدْرَى رسولُ الله أن نفوسَهم
رَكِبَتْ هَوَاها والقلوبُ هَوَاء؟

فبينما ارتكز البيت الخاتم لمسلك المخاطبة المباشرة على التصريح بالضمير فى كلا المصراعين : (أدعوك) فى الصَّدْر ، و (عليك) فى العَجزُ ، انسحب ضمير الغائب من البيت الموالى ، ليكل أمر الالتفات إلى اللفظ اللغوىّ الصريح المضاف إلى متبوعه إضافة المعلول إلى علته (رسول الله) ، غير أن انْسِحَار هائية الضمير فى أسلوب الالتفات كأنما استدعى حضورها عبر ضمير مطلق فى مقطعه المنفتح الختامى (ها) واستدعى حضور صداها فى هاء هى أصل من الكلمة فضاعفها مرتين :

(هواها ـ هواء) .

وأما المفرق السابع وهو آخر المفارق بين الكتل الثانى الضابطة لاختلاف القنوات فيتمثل فى العودة الطبيعية من أسلوب تباعد فيه ذكر ضمير الغائب إلى استخدام كاف المخاطب مباشرة منذ مطلع الصدر بلا معاودة

١٢٦- رقدوا وغرّهُمْ نعيمُ قوم باطلٌ
ونـعـيـمُ قوم في الـقـيـود بلاءُ

١٢٧- ظـلـموا شريعتك التي نلنا بها
مـا لم يـنـل في رومـة الـفـقـهـاءُ

وهو نمط من التدرّج المتنازل نحو نبرة منخفضة لا تقرع المسامع ولا تستثير الذهن في توليد المضمر من الصريح . ولما كان انسحاب كثافة الضمائر خليقا بأن يحدث فراغا نفسيًا في استقبال الوقع الإبداعي فقد سد الشاعر خَلَّتهُ بتكثيف معجمي جاءنا بزوجين من المثاني :

في الصدر : نعيم باطل ، ونعيم قوم
وفي العجز : نلنا بها ما لم ينل .

* * *

تلك إذن بعض السمات النوعية المتصلة بما أسميناه مواقع الانتقال ، ضمن تحليل هذا المستوى من ظاهرة التضافر . وهو مستوى تضافر القنوات . فالتشابك المفهومي - كما أسلفنا - لا يكتسي صبغته الإبداعية إلا بفضل النسيج الذي أدار عليه الشاعر توزيع المسالك الأدائية إبلاغيا .

ومن الحقول الخصيبة في بحث سمة التضافر لاستقراء دعائمها النوعية من حيث التشكيل البنائي كليًّا الوقوف على ظاهرة قد تثير الإعجاب بل العجب تلك هي ظاهرة التناظر التوزيعي .

فلو أننا راجعنا ما أسلفناه في أول تجليات مبدأ التضافر لتذكرنا أنه قائم على تعاظل المفاصل أو تداخلها ، وقد أوضحنا كيف أنه تشابك بين مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى ، ولكننا تبينا أن القصيدة قد توزعت في تركيبها إلى ثمانية أجزاء ، تربط بينها سبعة أقفال ، فبان لنا أن بنية القصيدة مثمَّنة ، فيها ثماني مجموعات دلالية ، وقد أسلفنا تفصيلها مرقّمة متتالية .

والآن وقفنا في تضافر القنوات على نفس التشكيلية المثمنة : مدارج ثمانية تقترن بينها ثمانية أقفال ، وما كان لهذا التناظر أن يستوقف الأسلوبيّ طويلا ولا أن يثير عجبا لو أن الأجزاء قد تساوت في حجمها وتعادلت في توزّعها ، فتطابقت مفاصلها بعضها على بعض . ولكن الذي حصل هو غير ما نتوقع ، فقد انبنت كلٌّ من حركة المضامين وحركة المفاصل على التركيبة المثمّنة ، ولكن أجزاء هذه غير أجزاء تلك ، ومفارق إحداهما غير مفارق الأخرى ، فثمانية تلك غير ثمانية هذه .

ولكن لهذا التباين حدا يقف عنده ، وإلا كان من الشذوذ بحيث ينفر عنه الطرز الإبداعي . فلا يستحيل به مقوما من مقوماته . فالأجزاء بين التركيبتين منزاح بعضها عن بعض ، وكذلك مفارق الاقتران ، إلا واحدا .

فانظر في الجدولين، ووازن بين أعداد هذا وأعداد ذاك، تتبع هذا التعانق والتشابك . وإن شئت نظرت في هذا الجدول الكاشف للتناظر حيث تتوالى على اليمين مفاصل المدلولات وعلى الشمال مفاصل القنوات :

(١)	١ . ١٨	
(٢)	١٩ . ٢٣	
(٣)	٢٤ . ٤٦	
(٤)	٤٧ . ٦٣	
(٥)	٦٤ . ٨٢	
(٦)	٨٣ . ٩٢	
(٧)	٩٣ . ١١٣	
(٨)	١١٤ . ١٣١	
	١ . ٧	(١)
	٨ . ١٤	(٢)
	١٥ . ٢٤	(٣)
	٢٥ . ٩٢	(٤)
	٩٣ . ١١٣	(٥)
	١١٤ . ١٢٣	(٦)
	١٢٤ . ١٢٦	(٧)
	١٢٧ . ١٣١	(٨)

أفلا ترى إلى الواحد الشاذ ، هذا المفصل الذى تكونه الأبيات (٩٣ ـ ١١٣) كيف جاء كواسطة العقد بين أطراف متناظرة . ثم ألا ترى إلى الأبنية الكلية كيف تحركت مدًّا وجَزْراً بين إيجاب وسلب ، انسجام ، فانزياح ، فمؤالفة ، فاختلاف :

ـ انسجمت البنى فى تركيبها المثمّن ،
ـ وانزاحت أطرافها ومفاصلها ،
ـ ثم تآلفت فى توائم
ـ ولكنها اختلفت فى احتضانه : هو فى البنية الدلالية سابع التوائم وفى بنية القنوات خامسها .

ذاك من بدائع التضافر .

ولكن ماشأن هذا التوأم الفريد (٩٣ ـ ١١٣) وماعلة شذوذه حين خرج عن الاختلاف فاتفق مفصلاه وتطابقا على بنية المدلول وعلى تركيبة الإفضاء الأدائى ، فأما فى مضمونه فقد أداره الشاعر على محور «الجهاد» كما أسلفنا وأما فى تصريفه الإبلاغى فقد استوعبته قناة الضمير الغائب وقد تبيناه ؟

لو كان مقامنا هنا القصد إلى استيعاب الشرح الأسلوبى فى ذاته لأفضنا فى أمره ، ولكننا لما تقيدنا بغرض الاستدلال على مبدإ «أسلوبية النماذج» ، فسنكتفى بالإلماح إليه فى غير استقصاء . إن هذا القسم من رائعة «**ولد الهدى**» لا يتأمل فيه الأسلوبىُّ إلا ويفطن إلى أن صياغته اللغوية قد جاءت من نسيج خاص مغاير لنمط الصوغ السائد فى بقية القصيدة المطولة . **وذلك أنه من الجزالة بحيث يلج بك فى أغوار القاموس التاريخى البعيد ، والسر فيه أن شوقيا قد عطف على أطراف الجهاد بمغازيه الإسلامية ، صور الحرب والفروسية كما رسمتها ريشة أيام العرب وحفظتها لنا مطولات الشعر الجاهلى . فجاء هذا منثنيا على ذلك فى تعانق إيحائى ، يجرُّ الظاهرة الأسلوبية إلى بلوغ تمامها معنى ومبنى .**

كذا يتضافر النَّغم الإسلامى والاستبطان الجاهلى على مسالك اللفظ والتركيب والدلالة :

٩٣ ـ الخيلُ تأبى غير (أحمدَ) حامياً
وبها إذا ذُكِرَ اسمُهُ خُيَلاءُ
٩٤ ـ شيخُ الفوارسِ يعلمونَ مكانَه
إن هُيِّجَتْ آسادُها الهيجاءُ
٩٥ ـ وإذا تصدّى للظُّبى فمُهنّدٌ
أو للرِّماحِ فصَعْدَةٌ سمراءُ
٩٦ ـ وإذا رمَى عن قوسِهِ فيمينُهُ
قدَرٌ . وما ترمِى اليمينُ قضاءُ
٩٧ ـ من كلِّ داعى الحقِّ هِمّةُ سيفِهِ
فلسيفِهِ فى الرّاسياتِ مَضاءُ
٩٨ ـ ساقِى الجريحِ ومُطْعِمُ الأسرى . ومَنْ
أمِنَتْ سنابِكَ خيلِهِ الأشلاءُ
٩٩ ـ إنّ الشَّجاعةَ فى الرِّجالِ غلاظةٌ
ما لَمْ تزِنْها رأفةٌ وسخاءُ

ثم يتمادى فراجعه .

ففى هذا ما لو استقصى تحليله على قوالب اللفظ والتركيب والدّلالة لفسّر لنا ذاك الذى أسلفناه من توالى المفارقة بعد الانسجام ، وتعاقب الاختلاف على المؤالفة .

* * *

فإن نحن عدنا إلى آخر ما انطلقنا منه من أنماط التضافر ، وهو النمط الثالث المتعلق بتضافر القنوات ، ووازنا بين مسلك المخاطَب ومسلك الغائب ، لاحظنا خاصيتين : الأولى تتصل بالمقارنة العدديّة ، فقد استقطبت قناة الضمير الغائب ٤٧ بيتا ، بينما استوعبت قناة المخاطب ٩٠ بيتا . ومفاد ذلك أن التوهّج الإبداعى يتجلىّ كما وكيفا فى مخاطبة «الممدوح الغائب» ، مخاطبة هى أغرق فى ابتكار الصورة الخيالية ، لأن نظام التجاور عندئذ يكون أبعد تشابكا بتعاظل الأجهزة المختلفة : الشعرية والمرجعية والمفهومية كما فصلنا بيانه سابقا . وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار اللجوء إلى قناة الضمير الغائب فى ٤٧ بيتا ضربا من المراوحة ، يلوذ فيها صوت الشعر إلى ما يتفادى به تراكم نمط الأداء حتى يتحاشى تشبع الإبلاغ .

فكأنما جدول الضمير (أنت) أصل فرعه الجدول الآخر . أما الخاصيّة الثانية لنفس الظاهرة ـ والتى تستنبطها من استنطاق جدول التعاقب العددى ـ فتتمثل فى الحركة الدّاخلية النّاجمة عن هذه المقارنة العدديّة بين قناتى التصريف الأدائى ، ذلك أننا إذا تغاضينا عن مبدإ التنويع بين الأسلوبين : أسلوب المخاطب وأسلوب الغائب ، لاحظنا أن الحركة تتصاعد تدريجيا (٧ ـ ٧ ـ ١٠) ثم تبلغ قطبها الأقصى ، فترتكز عليه على امتداد ٦٨ بيتا ، وبعدئذ تتنازل بالتدريج حتى تبلغ سفح الختام (٢١ ـ ١٠ ـ ٣ ـ ٥) .

فلو رمنا تجريد بنيه صوريه من بنية الانتظام الكلامىّ فى الخطاب الشعرى ـ وهو ما قد يزعج الشعر وأهل الشعر ـ لأمكننا أن نرمز إلى الحركة الدّاخلية فى توازى نمطى الصوغ الإبداعى بخط بيانى يرسم على محورين متعامدين ، ويكون منحنيا يتصاعد فيبلغ قمته فى نقطة معينة ، ثم ينحنى بعدها متنازلا فيكون نصفاه متناظرين ، لو اتخذت المحور الرأسى وطويت وفقه ما رسمته عليه لتطابق الجناحان . ومعلوم أن المعادلة الجبرية التى تنشئ هذا الخط البيانى فى إحدى احتمالاتها هى من شكل :

$$أ س^{٢} + ب س + ج = ٥$$

ولكن الذى يعنينا نحن العاكفين على الإبداع وأساليب الإبداع إنما هو التذكير بأن الشرط الأساسى لتحول هذه المعادلة الجبرية إلى ذلك الخطّ البيانىّ الذى يسِمُه قمّةٌ عليا هو أن يكون المحدِّد العددىّ (أ) ذا قيمة موجبة ، إذ لو جاء سالبا لأصبح الخط تنازليًا «قمته» من أسفل .

وسواء أثبتنا قيمة الإيضاح الصّورىّ فى العملية النقدية أم

نقضناها فالثابت – بالمصادرة أو بالاستدلال – هو أن مدّ الإلهام الشعرى فى «معلّقة» أمير الشعراء ذو علامة موجبة، فلابد أن يكون لكتلة الأبيات المتجمعة فى قمة الخط البيانى شأن نوعىٌّ فى تجسيم كثافة الإبداع الشعرى. ولما كان الطابع الأسلوبى الواسم للقصيدة هو مبدأ التضافر، فقد جاء هذا القسم حاملا بكتلة ممتلئة متفجرة صاغت هى الأخرى منتهى صور هذه الظاهرة الأسلوبية، إذ فى حناياها بلغ التعاظل أقصاه فأتى بالنمط الرابع والأخير من أنماط التضافر الكلى **وهو تضافر البنى النحوية**.

* * *

إن هذا المفصل يمثل رابع المفاصل المكونة لمراحل توزيع القنوات التواصلية كما أسلفنا، ويحتل ٦٨ بيتا هى الأبيات (٢٥ – ٩٣) ورأينا أنها كتلة سَنَمِيَّةٌ بما أنها واقعة على قمّة الهرم البيانى، فلو أننا اقتطعناها من القصيدة. واستخرجناها على لوحة الاستكشاف التشريحىّ لألفيناها نموذجا مصغراً يحكى صورة الهيكل الذى انبنت عليه القصيدة بأكملها: فى المقطوعة ما فى القصيدة، تحفز تصاعدىّ يبلغ ذروته فى مفصل يمتد ١٤ بيتا هى الأبيات (٣٠ – ٤٣) ثم يتدرّج نزولا، فينطبق على هذا الجزء ما كان قد انطبق على الكلّ حين صوّرناه بصورة الرسم البيانى طبقا للمعادلة الرياضية إليك بيانه:

لقد عرفنا أن صورة الخطاب فى هذا المساق الرابع قد اعتمدت قناة المحاورة المباشرة بواسطة الضمير (أنت) وفيها نرى (المرسل – الباثّ) فى الجهاز الشعرى – وهو أحمد شوقى – يخاطب (المرسَل – الرسول) فى الجهاز المرجعىّ – وهو محمد عليه السلام – عبر المرسل إليه فى الجهاز المفهومى، وهو متلق الرسالتين الدينية والشعرية، رسالة شوقى بعد رسالة محمد.

وحيث تبينا أن هذا المقطع بمجمله (٢٥ – ٩٣) قد جاء ثمرة تحفز تصاعدى (٧ – ٧ – ١٠ – ٦٨) تراوحت فيه القناتان حتى امتلأ المدد الشعرى، فجاء الإيقاع الإبداعى فيه بالغا تمامه، فإن حركة الامتلاء قد تكاثفت فى صُلبه فترقّى الإلهام الفنّى على مدى أبيات خمسة (٢٥ – ٢٩).

ثم تحفّزَ الإيحاء الإبداعىُّ، فتوترت أنغامه، وتفجرت صياغاته فانثالت طاقته الشّعريّة مُنْعَتِقَةً من تأهُّبها ولم يَرْتَخِ توهجها الانفجارى إلا بعد أن استكمل حلقة دائرية أفرزت ١٤ بيتا، هى رأس المحور، وذروة السّنم، بل هى القمة. وقد تضاعفت فتضافرت وجىء بها لوحة للَفظ الشعرى الناهل من معين أهل «الحضرة». وتلك الأبيات أولها الثلاثون وآخرها الثالث والأربعون. فما شأنها والتضافر؟

إنها جاءت نموذجا لتضافر جديد هو تضافر الأبنية التركيبية.

فلقد صيغت على قالب نحوى متناسق متخالف فى نفس الوقت. ذلك أنها:

(أ) قد انبنت كلّها على قالب الجملة التلازمية مما يعرف فى علم التركيب الحديث بالجمل ذات الشقين.

(ب) ثم إن تلازمها قد كان من التلازم الشرطى المتمحّض لمعنى الظرف،

(ج) وكلّها تستند إلى أداة الارتباط (إذا).

(د) وليس واحد من هذه الأبيات الأربعة عشر إلا وهو مستهل بحرف عطف نَسَقِىٍّ هو الواو.

(هـ) فإذا ولجنا صميم التركيب «الشرطى – الظَّرفىّ» ألفينا الشّقّ الأول منه – وهو الذى يعرف فى مصطلحات النحو العربى بجملة الشرط – قائماً فى جميع الأبيات على فعل ماض مسند إلى ضمير المخاطب المتصل وهو التاء: وإذا سخوت – وإذا عفوت – وإذا رحمت – وإذا غضبت – وإذا رضيت – وإذا خطبت – وإذا قضيت – وإذا حميت – وإذا أجرت – وإذا ملكت – وإذا بنيت – وإذا صحبت – وإذا أخذت – وإذا مشيت.

فهذه مواطن الانسجام النّحوىّ إلى حدّ التّطابق التركيبى ولكن الطّريف المعجب، ممّا لا يدع شكا فى هذه الظاهرة الغريبة – نعنى تضافر الأبنية فى تعانق الاختلاف مع الانسجام – أنّ الشّقّ الثّانى من الجمل التّلازميّة، ممّا يعرف فى النّحو العربىّ بجملة جواب الشرط أو الظّرف، قد جاء فى كلّ الأبيات الأربعة عشر مختلفا فى بنيته اختلافا مطلقا، إذ ليس واحد من الأبيات بمماثل فى تركيبته النحوية الوظائفية لبيت آخر إذا ما وازنّا بينهما من حيث بنية جواب الشرط الظرف.

وهذا تفصيله:

٣٠ – فإذا سَخوتَ بلغتَ بالجود المدى
وفعلت ما لا تفعل الأنواءُ

فجواب الظرف قد جاء مزدوجا بالتوازى: جملة فعلية بسيطة هى (بلغت بالجود المدى) عطفت عليها جملة فعلية مركبة إذ انطوت على جملة موصولة، قامت بوظيفة المفعول به: (وفعلت «ما لا تفعل الأنواء»).

٣١ – وإذا عَفَوْتَ فقادراً ومقدّراً
لا يستهين بعفوك الجهلاءُ

وفيه كان جواب الظّرف مختزلا؛ اعتمد الطّاقة التضمينية، ذلك أن (فقادرا ومقدّرا) مفردان متعاطفان، يقومان نحويا مقام تركيب إسنادى، فأما عالم اللسان فيفسّر ذلك باختفاء البنية النحوية مع مستوى الدلالة العميقة مما يجعل التركيب الظاهر – وهو البنية

السطحية ـ صورة لعمليات تحويلية مضاعفة ، وأما عالم النحو فيلجأ إلى التقدير ثم إلى افتراض يؤول به المضمر ، كأن يعتبر (قادرا) خبرا لناسخ حذف هو واسمه وتقديره (وإذا عفوت كنت قادرا ...) .

على أن الشق الثانى فى هذه البنية التلازمية قد حوى جملة مردفة هى (لا يستهين بعفوك الجهلاء) وحيث جاءت من وجهة نظر بلاغيّة على أسلوب الفصل ، فهى فى معناها متمحّضة للشرح ، لذلك جاز اعتبارها فى النحو جملة تفسيرية،وقد تنزل منزلة الحال التى صاحبها الضمير المخاطب وهو معرفة .

فهذه بنية لا تشترك مع بنية البيت الماضى فى شئ كما رأيت .

٣٢ ـ وإذا رحمت فأنت أمٌّ أو أبٌ
هذان فى الدنيا هما الرحماء

وفى هذا البيت جاء جواب الظّرف اسميا محضا ، أوّله جملة اسمية بسيطة ، ألحقت بها جملة اسمية على نمط الاستئناف رغم حملها شحنة الإيضاح التفسيرى ، فكانت من نوع الجمل البسيطة فى الدّلالة المركبة فى البنية لورود ضمير الفصل (هما) بين مبتدئها وخبرها ، وهو الضمير الذى يجوّز النحاة اعتباره زائدا ـ أى لاغيا ـ فتبقى البنية بسيطة على اعتبار أنه «ضمير العماد» كما سماه شق من علماء العرب ، ويجوّزون اعتباره «مسنداً إليه» جديدا ، فتتحول بنية الجملة إلى التركيب بعد البساطة .

وإذا غضبت فإنما هى غضبة
فى الحق . لا ضغنٌ ولا بغضاء

ويأتى هذا البيت على نموذج طريف ، يمتد فيه الشق الثانى من تركيب الالتزام امتداداً لفظيا ودلاليا دون أن تخرج البنية النحوية عن وحدانية الإسناد ، فجملة جواب الظرف قد جاءت اسمية بسيطة المسند فيها (غضبة) ، والمسند إليه (هى) ولكن الدلالة قد تشعبت بعناصر أخرى هى :

(أ) (إنما) وهى أداة حصر تمحّضت فى هذا السّياق للتوكيد والاستدراك .

(ب) (فى الحق) وهما جار و مجرور يدققان الظّرف الذّى يتعلق به الخبر (غضبة) .

(ج) (لا) وهى التى إذا نفت الجنس أحدثت بنية إسنادية جديدة ، ولكن الشاعر فى هذا المقام قد صرفها إلى نفى ذات المفرد المذكور (ضغن) فاستحالت حرف عطف بسيطا ، وجاء لفظ الضّغن مرفوعا منوّنا على غير ما يأتى بعد لا النافية للجنس .

(د) (ولابغضاء) وهو تركيب جزئى يعطف النفى على النفى فى ضرب من التوازى الذى يغدو ضروريا بمجرّد استعمال النفى الأوّل .

وهكذا جاء البيت متراكب الدّلالات دون أن يخرج عن مناط البساطة النحوية فى شقّيه ، وكم لهذا التنوّع من وقع على مصدر الإلهام الشعرى ، ولكنه مفتاح اللغة يتوارى خلف أبواب الإبداع فننسى سرّا من أسراره .

ويتوالى التخالف ضمن الانسجام فيأتى البيت الموالى على غير نسق ما سبق :

٣٤ ـ وإذا رضيت فذاك فى مرضاته
ورضى الكثير تحلّم ورياء

إذا بنى جواب الظرف التلازمى على جملة منشقة حافظت على الاسمية فتولد بعضها من بعض . انطلقت ببسيطة (فذاك فى مرضاته) فأوهمت أن مابعد اسم الإشارة هو جزء متمّمٌ للمعنى فكأنما المسند ، وهو الخبر وارد فيما سينبع ، والحال أنّ الإسناد قد تمّ ، والذى يسبّب هذا التلابس الخصيب هو ضمير الغائب (فى مرضاته) لأنه يوهم بالعودة على مذكور بينما هو عائد على الموجود المطلق رب الكائنات ، وبذلك جاء التعقيب مباشرا (ورضى الكثير تحلم ورياء) وهى جملة حالية تتبع الأصل اتباع الفرع للكل ، ولكنها قد شحنت بشحنة «المقابلة» ، شأن الضد يقابل نقيضه ، وهكذا تسهم البنية النحوية فى طاقة التوليد المعنوى عبر أنساق النماذج كلاًّ ، واختلافها جزءا .

فإن طلبت شاهدا آخر على التنويع داخل الائتلاف فانظر فى البيت الموالى :

٣٥ ـ وإذا خطبت فللمنابر هزّةٌ
تعرو النّدىّ . وللقلوب بكاء

ألا ترى إلى أحمد شوقى كيف حافظ فى جواب الظّرف التلازمى على نسق الجملة الاسمية فى الإطار الواسع (للمنابرهزّة) ولكنه عاكس النّموذج السّابق فولّد من الاسمية جملة فعلية (تعرو النّدىّ) جاءت فى شكلها نعتا لـ (هزّة) ولكنها فى مضمونها تؤدى دلالة الحال ، ثمّ قلّب المسار فجأة فعاد البناء إلى الإسناد الاسمى فجاء بجملة (وللقلوب بكاء) متناظرة مع (للمنابر هزّة) وقد فصلت بينهما جملة النّعت فقامت مقام محور التناظر .

وهكذا تواجه صورة البناء فى الجمل ماتواجهه الألفاظ من تعاكس المراتب من حيث تقدم الخبر وتأخر المبتدأ فى كلتا الجملتين ، فكل ذلك ممّا يشد الحسّ الفنّىّ إلى هذا الذى تتفق بنيته وتختلف ، فيحدث الوقع بين توقع وعدول وهكذا تطرد الظاهرة فى :

٣٦ ـ وإذا غضبت فلا ارتياب كأنما
جاء الخصوم من السماء قضاء

حيث ارتكزت البنية النحوية على الاختزال أولا بموجب حذف خبر (لا) النافية للجنس ، ثم على التمطيط بالاستطراد فى جملة شكلها مصدرية ومساقها استئنافية أمّا منزلتها الوظيفية فالتعليل .

وفيها تعاقدت البنية الفعلية ضمن البنية الاسمية المختزلة ، وهو نموذج نوعى فى مسار هذه الوصلة المقتطعة فى المطوّلة

٣٧ ـ وإذا حميت الماء لم يورد. ولو
أنّ القياصر والملوك ظماء

وفي هذا البيت نقف عند جواب التلازم على ظاهرة طريفة ، إذ تفرّع عنه في ذاته تلازمٌ جديد هو شرط مختزل مفتاحه الأداة (لو) التى سبقت بواو الحال ، فدلت على التعارض الدلالى وهو معنى المقابلة ، وهكذا كأنما انحصرت الشحنة الإخبارية التى مدارها نفى الحدث، والمستقاة من قوله (لم يورد) بين قضيتين شرطيتين : قضية بـ (إذا) وأخرى بـ (لو) . وفي ذلك من الموازنة التركيبية ماينسلك وحدانية القالب التلازمى بين الأبيات المتتالية ولاتنثر في هذا المضمار مجيء البيت على مايضاهي التدوير من الناحية العروضية . وهو انعكاس مباشر لنمط التنويع البنائى قطعا .

أما في قوله :

٣٨ ـ وإذا أجرت فأنت بيتُ الله لم
يدخلْ عليه المستجيرُ عداء

فيحتفظ بظاهرة الوصل التركيبي بين الصّدر والعجز ، ولكنه يخرج في جملة الظرف عن البنية النحويّة التى استخدمها سابقا إلى تركيب اسمى شجَرىّ ، فيه أصل (فأنت بيت الله) وفيه فرع (لم يدخل عليه المستجير عداء) ، ويرتبط المتفرع بأصله ارتباط الحال التى تكثف المعنى المستلهم من منطلق البيت في بنيته التلازمية (إذا أجَرْتَ) ثم يعود النَّفس الشعرى إلى مايوهم بالتشابه مع ماسلف إذ يقول :

٣٩ ـ وإذا ملكتَ النفس قمتَ ببرها
ولو انّ ما ملكت يداك الشاء

لكن جملة الشرط المتفرعة قد تفجرت بنيتها الداخلية ، فاستوعبت جملةً موصولة قامت مقام المسند إليه في التركيب المصدرى (أن ماملكت يداك) ولايبقى من تناظر إلا في أسلوب الاختزال مع تمحّض الشرط الثانى بـ (لو) إلى التعارض والمقابلة .

٤٠ ـ وإذا بنيت فخير زوج عشرة
وإذا ابتنيتَ فدونك الآباء

فإن الشاعر يطلع علينا بخصوصية جديدة ضمن القالب المتوخّى عامّة ، وذلك بتفجير البيت إلى بنيتين تلازميتين فيخرج عن النمط الآحادى ، ليخلق زوجين تركيبيين يظلان منضويين تحت القالب النحوى العام فكأنما هو منذر بانفراج التسلسل البنائى ، وكأنما إلهام الشعر قد أخذ في الارتخاء فقصر النفس الإبداعى ، فجاء جواب الظرف الأول اختزاليا في بنية .

ثم يستعيد الشاعر مدده الإبداعى كأنما يسترجع بعضا من قوة ، فيصعد سلّم الصّوغ المركّب فيأتينا ببيتين منسجمين مع القالب الأصل :

٤١ ـ وإذا صحبتَ رأى الوفاء مجسّمًا
في بُردِكَ الأصحاب والخلطاء
وإذا أخذتَ العهدَ . أو أعطيته
فجميع عهدِكَ ذِمّةٌ ووفاء

في البيت الأول صعود جزئى بأداة الشرط وفعله ، ثم تدّرج منبسط بجمله فعليّة بسيطة الإسناد ، متكاثرة الأجزاء ، تنطلق من العنصر المسند (رأى) ، ثم يتأجّل ورود المسند إليه (الأصحاب والخلطاء) ويتوسطها المفعول والحال والظّرف ، فتأتى بنية البيت في تموّج متراوح لا يشط في حركته ولا ينكسر في إيقاعه .

وفي البيت الثانى ينفصم الاطراد فيأتى الظرف لأول مرّة مشفوعا بكتلة معطوفة ، تحدث معه توازيا كتوازن كفتى الميزان ، فتقوم أداة العطف كإبرة التراجح (أخذت العهد أو أعطيته) ، وبين الطرفين من التكامل الدلالى مايجعل النقيضين شحنة واحدة بين ذهاب وإياب وماهو «سالب» في العطاء بمنطق المادة يغدو «موجبا» في الأخذ ، وماهو عطاء في القيم المجرّدة يصبح موجبا على موجب .

وما إن ينبسط البناء في عجز البيت الثانى حتى يأتى البيت القافل مردّدا تلك البنية التى أنْذَرت بتنازل الإلهام نحو سفحه : فكأنما أنار البيت الأربعون ضوءاً أصفر وماهي إلا برهة بيتين حتى «أشعل» الثالث والأربعون الضوء الأحمر إيذانا بختم اللوحة الإبداعية ذات التضافر التركيبى ، ولذلك جاء مزاوجا بين تلازمين :

٤٣ ـ وإذا مَشيْتَ إلى العِدا فغضنفرٌ
وإذا جريتَ فإنك النكباء

* * *

لا شك أنّ الحافز الذى كان يدفع استقراءنا لقصيدة أحمد شوقى إنّما هو الاستدلال على المقدمات النظرية أكثر من الحرص على استقصاء الخصائص النوعية ، فمرامى البحث كانت منصبة على الظاهرة دون مشخصاتها ، ذلك أن السرد التطبيقى إذا انطلق من براهين أو مسلمات تنظيرية استهدف الشمول وكشف مقومات النص ، أما إذا حرّكته غاية الاستدلال على المقدمات النظرية نفسها فإن مقياس التوفق ينضبط بمقدار اقترابنا من المنطلقات التى ننشدُ لها البراهين .

إن مبدأ القول بالنماذج لا ينفك يراودنا حتى لنكاد نجزم بأن إبداعية أى نصّ أدبى لا يفسرها إلا الاهتداء إلى النموذج الأسلوبى الثاوى وراء بنيته الصياغية ، والذى يُستصفى من خلال مراتب البناء ، بدءاً بالأصوات والمقاطع والألفاظ ، وختما بالمضامين الدلالية ، بعد المرور بالتراكيب النحوية المتعاقدة .

لقد رأينا كيف انبنت قصيدة « ولد الهدى » على نموذج أسلوبي مداره ظاهرة التضافر : تحققت في المفاصل والمضامين ، وأجريت في القنوات الأدائية ، ثم تشكّلت في البناء التركيبي ، فجاء النص نسيجا لُحمَتُه الائتلاف وسَدَاه الاختلاف ، فلا التكثيف يفضي إلى الإشباع ولا الاطراد يبالغ حدّ الرتابة ، فإذا بالتضافر صورة للتعدد في صلب الوحدة ، وإذا به مفتاح تنكشف به إبداعية الشعر في إحدى اللوحات الروائع التي خطتها ريشة أمير الشعر .

ومن شاء التوسل بالتشكيل الصوري تراءت له « ولد الهدى » هرما، واجهاته الأربع هي : المفاصل والمداليل والقنوات والبنى النحوية ، وهو زجاجي المادة بلوريُّ التركيب ، يدور على رَكَح محوره البناء الشعري ، يخترقه فيجمع قمّته إلى مركز قاعدته فمن أيّ الواجهات نظرت بدت لك البلورات متعاكسة الإشعاع ، فإذا أدرت الهرم على قطبه الرأسي تبدّلت انكسارات الأشعة ، وتحوّلت صور البلّورات عند انعكاسها على سطح الواجهات .

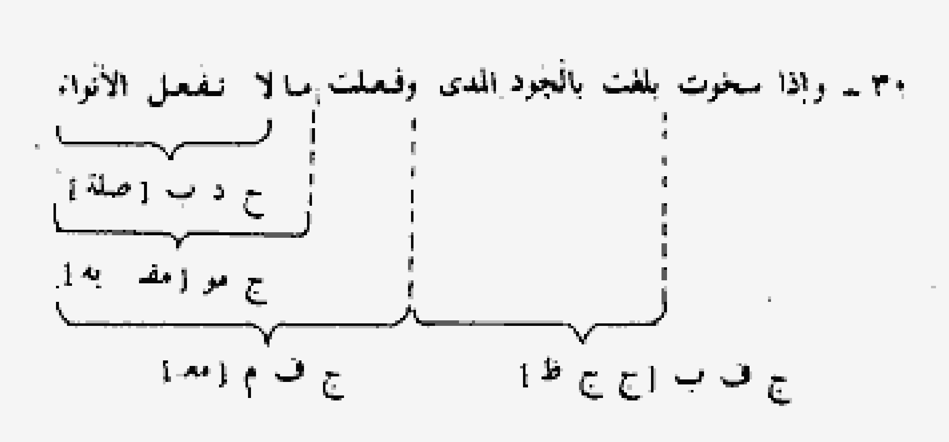
أما مركز ثقله فهو نقطة الكثافة المولّدة للأشعّة توليد التضافر للطاقة الإبداعية عند تمازج المكونات .

أفكنت ترى « ولد الهدى » لو لم يكن بعض السحر من الحلال ؟

ملحق :

الاصطلاحات :

إ = اسمية
ب = بسيطة
ج = جملة
ج ج ظ = جملة جواب الظرف
ج ش = جملة الشرط
ج ج ش = جمله جواب الشرط
ج ش = جملة شرطية
ف = فعلية
م = مركبة
مخ = مختزلة
مص = مصدرية
مع = معطوفة
مف = مفعول
مو = موصولة



٣١ ـ وإذا عفوت فقادرًا ومقدّرًا لا يستهين بعفوك الجهلاء

ج ف ب [حال]

ج مخ م [ج ج ظ]

٣٢ ـ وإذا رحمت فأنت أم أو أب هذان في الدنيا هما الرحماء

ج إ ب [خبر]

ج إ م [تفسيرية]

ج إ م [ج ج ظ]

٣٣ ـ وإذا غضبت فإنما هي غضبة في الحق لا ضغن ولا بغضاء

ج إ ب [ج ج ظ]

٣٤ ـ وإذا رضيت فذاك في مرضاته ورضى الكثير تحلّم ورياء

ج إ ب [حالية مقابلة]

ج إ م [ج ج ظ]

٣٥ ـ وإذا خطبت فللمنابر هزة تعرو الندىّ وللقلوب بكاء

ج ف ب [نعتية حال]

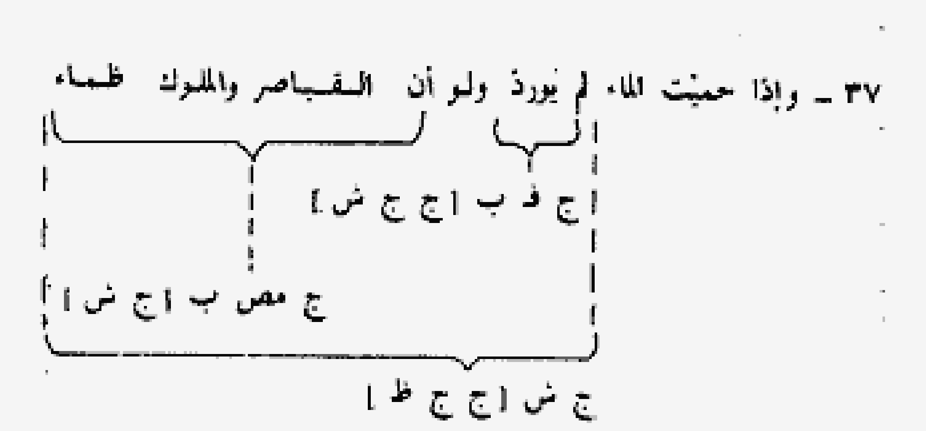
ج إ ب [مع]

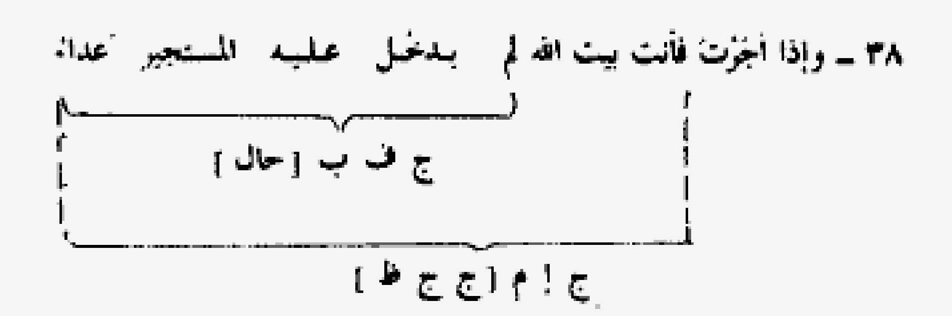
ج إ م [ج ج ظ]

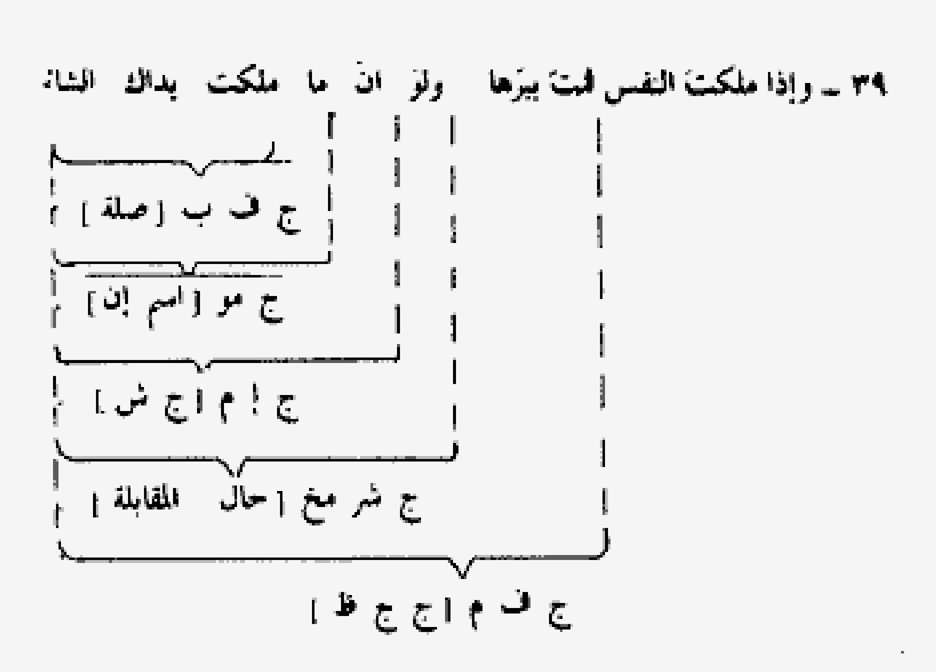
٣٦ ـ وإذا قضيت فلا ارتياب كأنما جاء الخصوم من السماء قضاء

ج ف ب [حالية]

ج إ مخ م [ج ج ظ]







٤٠ ـ وإذا بَنيتَ فخيرُ زوجٍ عشرة وإذا ابتنيتَ فدونك الآباءُ

ج ! مخ [ج ج ظ] ج ! ب [ج ج ظ]

٤١ ـ وإذا صحبتَ رأى الوفاءَ مُجسّماً في بُردك الاصحاب والخلطاءُ

ج ف ب [ج ج ظ]

٤٢ ـ وإذا أخذت العهد أو أعطيته فجميع عهدك ذمّة ووفاءُ

ج ف ب [معا] ج ! ب [ج ج ظ]

٤٣ ـ وإذا مشيتَ إلى العدا فغضنفر وإذا جَرَيْتَ فإنك النكباءُ

ج ! مخ [ج ج ظ] ج ! ب [ج ج ظ]



تحقيق نسبة النص إلى المؤلف

دراسة أسلوبية وإحصائية في الثابت والمنسوب من شعر شوقي

سعد مصلوح

١ - مقدمة فى تحديد المشكلة وكيف عالجها الدارسون :

من المعروف أن جانبا ليس بالهين من تراثنا القديم والحديث لاسيا فى مجال الأدب مايزال مجهول المؤلف . كما أن بعضه مايزال موضع جدال فى أمر نسبته إلى مؤلف بعينه.حين ترشح الأدلة المتعارضة أكثر من مؤلف للنص الواحد وحين تنعدم الشواهد الوثائقية والنصية المرجحة أو النافية لهذا الاحتمال أو ذاك يجد الباحث نفسه فى مواجهة مباشرة مع النص وحده . وهذا يشكل بدوره أحد التحديات العلمية التى توجب عليه أن يعيد النظر فى أدواته ووسائله المنهجية ليرفع من كفاءتها وقدرتها على مواجهة المشكلة،ومحاولة حلها على أساس علمى مقبول .

ولاشك أن مواجهة النص هى مغامرة علمية على جانب كبير من الخطورة ، كما أنها فى إيجاز معبر مواجهة للغة النص ، ومحاولة للكشف من خلالها عما يمكن تسميته « البصمة الأسلوبية» stylistic fingerprint التى يمتاز بها شاعر أو كاتب من سائر مَن عداه من الشعراء أو الكتاب ، وبها أيضا يمكن الاهتداء فى أى محاولة علمية للكشف عن شخصية «المؤلف المجهول» المستخفية خلف قناع من اللغة .

وسبيلنا الوحيدة إلى هذا الكشف هو تحديد السمات الأسلوبية الفارقة بين أسلوب منشىء بعينه وغيره من المنشئين كما تظهرنا عليها النصوص الثابتة النسبة له ، متخذين إياها نمطا للقياس Norm . ثم مقارنة ماتوصلنا إلى تحديده من سمات بنظائره فى النصوص التى هى موضع النظر ؛ لنحدد بذلك مدى التطابق أو التشابه أو الانحراف عن النمط المتخذ معيارا للقياس . وهكذا يمكن أن نرجح إثبات النسبة أو نفيها على أساس من الدراسة الموضوعية للنصوص .[١]

ولقد عنيت الدراسات الأسلوبية ، ومازالت تعنى ، بقضية تحقيق نسبة النصوص غير ذات النسب الصريح إلى مؤلفيها . وحاول علماء هذا الفرع من فروع البحث اللغوى أن يبتكروا من الوسائل المنهجية مايعينهم على تحقيق هذه الغاية . وكان علم الإحصاء الأسلوبى Stylostatistics فى مقدمة مااعتمدوا عليه فى مباحثهم الاسلوبية بوجه عام ، وفى هذه المسألة التى نحن بصددها على وجه الخصوص[٢] ؛ ذلك أن ارتباط الإحصاء الأسلوبى بهذه المسألة قد بدا وثيقا منذ أوائل نشأته فى أواسط القرن التاسع عشر حين كتب

أو غسطس دى مورجان Augustus De Morgan أستاذ الرياضيات بجامعة لندن رسالة إلى صديقه و. هيلد W. Heald في عام ١٨٥١ يظهر فيها مأثار اهتمامه من ارتباط بيّن الشخصية والأسلوب . وقد اقترح دى مورجان فى رسالته على هيلد أن يقوم بإحصاء لطول الكلمة فى نصوص يونانية متنوعة لكي يثبت أن الشخص الواحد يكون منسجماً مع نفسه من حيث الخواص الأسلوبية حتى حين يكتب فى موضوعين مختلفين أكثر من شخصين مختلفين يكتبان فى موضوع واحد[٣].

وعلى الرغم من أن العهد بشاعر العربية الكبير أحمد شوقى مايزال غير بعيد . وأن عددا ممن صادقوه وعاشوا معه مشكلات عصره مايزال حيا فإن جانبا من النتاج الشعرى الذى نشر فى حياته بتوقيعات مستعارة أو غفلا من التوقيع يثير الخلاف حول نسبته إلى شوقى أو غيره من شعراء طبقته . ولقد توافرت الدواعى لحمل شوقى وغيره من شعراء جيله على ارتكاب هذه الطريقة فرارا من ضغوط الصراع السياسى بين محاور الاستقطاب الثلاثة : الخلافة العثمانية والقصر والاحتلال الأجنبى . وكانت هذه الحقيقة هى منشأ الخلاف حول نسبة ذلك الشعر فى حياة الشاعر .

ومن الإنصاف أن نذكر بالإعجاب والتقدير ذلك الجهد الدائب المشكور الذى بذله **الدكتور محمد صبرى** وماتحمله من عناء الرحلة فى بطون الصحف والمجلات القديمة . ومن مشقة استنطاق الرجال حتى وفق إلى جمع عدد كبير من القصائد والمقطوعات منها ماصحت نسبته إلى شوقى على وجه القطع ، وهى القصائد الممهورة بتوقيعه ولم تَردْ مع ذلك فى ديوانه المنشور . ومنها مايكاد يرقى فى حجيته إلى مرتبة القطع . وهى القصائد الممهورة بإمضاء مستعار تكشفت حقيقته مع الزمن . ومنها ماينسبه المحقق إلى شوقى اعتمادا على تمرسه الطويل بالشعر والشعراء . ولاسيما من أهل ذلك العصر الذى كان المحقق أحد شهوده ، وهو يرى «**أن لكل شاعر نَفَساً وأسلوبا . وأن الحكم على نَفَس الشاعر وأسلوبه يتطلب ممارسة طويلة للشعر نظما ودراسة ونقدا**» . وقد استطاع بما تهيأ له من ذلك أن يتعرف إلى القصائد التى نسبها إلى شوقى مستدلا كما يقول :

«(بالأنفاس النمامة) . **التى تؤلف بامتزاجها بالأسلوب امتزاج الروّح بالجسد ملامح الشخصية ... كما أن ذلك الشعر «المجهول» كثيرا ماكان ينبه الأصداء البعيدة النائمة فى فؤادنا فنستدل بها عليه**»[٤].

على أن المحقق يقرر أن الخطأ فى نسبة هذا النوع الأخير من القصائد وارد فيقول : «**إننا لاندعى العصمة فى كل مانسبناه لشوقى من شعر مجهول النسب . ولكن فى استطاعتنا أن نؤكد إذا كان هناك خطأ فإن نسبة الخطأ لاتتجاوز قصائد أو مقطوعات معدودات ... وقد يصحح النسب أحيانا بعد سنوات. وأحيانا بعد قرون لأن الأمر اجتهادى بحت**»[٥].

ولاشك عندنا فى أن الاحتكام إلى الذوق المدرب فى إثبات النص لمؤلف بعينه أو نفيه عنه كثيرا مايؤدى إلى أحكام صائبة . ولعل مصداق ذلك ـ فيما نحن بصدده ـ ماأورده الدكتور صبرى فى مقدمته للشوقيات المجهولة حين قال : «**أذكر أننى فى أثناء مطالعتى الثانية فى (الجريدة الأسبوعية) وجدت دورا غنائيا فيه أنفاس شوقى وروحه وريحه وريحانه فاتصلت على عجل عند عودتى من القلعة بطاهر حقى وأسمعته فى (الهاتف) أول الدور فإذا به ينشده حتى أتى على آخره . قلت : لماذا لم تنبئنى به ؟ قال : لاأتذكر**»[٦] . بيد أن اعتماد الذوق فى غياب المعايير الموضوعية لايمكن أن يسلم من الخطأ فى كل حال كما أقرّ بذلك المحقق ، وليس من اليسير على الباحث أن يطمئن تمام الاطمئنان إلى حكم يقوم على التماس أنفاس الشاعر وروحه وريحه وريحانه، لو لم يعضد ذلك الحكم بشهادة معاصر وثيق الصلة بالشاعر وشعره ؛ ومن ثم تبقى الحاجة أشد إلحاحاً إلى إعمال المعايير الموضوعية القادرة على تمييز الخواص الأسلوبية وقياسها .

وثمة قضية أخرى تمتاز بالأهمية والطرافة فى آن معا. فقد وقع لنا كتاب مطول فى جزءين **للدكتور رءوف عبيد** بعنوان «**الإنسان روح لاجسد**» . استلفت نظرنا فيه ماأورده المؤلف بالفصل الحادى عشر من الجزء الأول تحت عنوان «**أشعار للمرحومين أحمد شوقى وحفنى ناصف تتحدى المكابرين**»[٧] .

وفى هذا الفصل يؤكد المؤلف أن نتاج أمير الشعراء لم يتوقف بموته . وأنه مايزال يخاطبنا من عالم الغيب بأشعاره متحسسا آلام وطنه ومواطنيه ، ومعبرا عنها فى قصائد يصفها المؤلف بأنها «**تعالج فنونا من الشعر هى نفس الفنون التى ألفناها من شوقى خلال حياته الأرضية . ولها نفس الطابع والأسلوب واللغة والبناء الفنى ، ونفس الشاعرية والطريقة بحيث يكاد القارىء يتمثل شوقى واقفا يلقى الشعر**»[٨] .

وفى عام ١٩٧١ أصدر الدكتور رءوف عبيد كتابا يتضمن مسرحية بعنوان «**عروس فرعون**»[٩] وعدداً آخر من الأعمال الشعرية والنثرية منسوبة إلى روح شوقى ، وعرض فى مقدمة الكتاب لشخصية الوسيطة وتاريخها الطويل مع روح أمير الشعراء ، ثم قدم تفسيره لما اشتمل عليه بعض هذا الشعر من أخطاء لغوية ونحوية وعروضية ماكان ليرتكبها شوقى فى حياته مرجعا ذلك إلى صعوبة الأبيات وأخطاء الإملاء والحالة النفسية والبدنية للوسيطة ، ومذكرا بأن «**شوقى نفسه ـ رغم شاعريته الفذة التى قلما يجود التاريخ بمثلها ـ كان عرضة لبعض الأخطاء اللغوية والعروضية التى كان بعض النقاد يتسقطها له فى المؤلفات الأدبية وفى الصحافة السيارة**»[١٠]. وينتهى المؤلف إلى تقرير عجز «مادية الوجود» عن تحليل هذا المستوى من الشعر الراقى الغزير الذى يلتئم ـ فى كل خصائصه ومميزاته ـ التئاما تاما مع شعر أمير الشعراء ، كما يلتئم مع ذكرياته العائلية وفنونه واتجاهاته الخلقية والروحية والعقيدية والقومية والوطنية[١١]»

بيد أن الحرى حقا بالاهتمام فى كتاب «عروس فرعون» هو مجموعة من التقارير لعدد من النقاد والشعراء استكتبهم ناشر الكتاب آراءهم فيما عرض عليهم من شعر ونثر منسوب إلى روح أمير الشعراء .

ومن المتوقع أن يكون مدار الحكم على صحة نسبة هذا الشعر إلى

شوقى هو مدى مالوحظ من التشابه بين الشعر المنسوب إليه بعد وفاته وشعره الثابت النسبة إليه فى حياته ، وقد قرر أكثر من شاركوا فى هذا لاستفتاء وجود مشابه متنوعة بين هذين الضربين من الشعر[16] وتفاوتت عباراتهم بين التحمس للقول بالتطابق التام للخصائص الفنية والموضوعية فى كلا الضربين ، والإقرار المتحفظ بوجود بعض ملامح من التقارب أو التشابه . هذا وإن اجتمعت كلمة أكثرهم على وجود عدد من الأخطاء اللغوية ، ووهن وتهافت فى النسيج اللفظى لبعض الأبيات،وهو ماسبق أن قدمنا تفسيره من وجهة نظر ناشر الكتاب . أما وجوه الشبه التى استظهرها هؤلاء وهؤلاء فقد شملت ملامح تتعلق بالشكل مثل إيثار بحر الكامل . وتصريع المطالع . وكثرة الصيغ الإنشائية من نداء وتعجب واستفهام ، ورصانة بعض القوافى ورنانها ، وطول النفس ، وجزالة التعبير فى بعض الأبيات . وبرز من ملامح المضمون : التوسع المجازى فى دلالة بعض الكلمات وتشابه القاموس الشعرى والموضوعات والاتجاهات الدينية والخلقية والوطنية .

والذى نلاحظه على ماسبق من أحكام أنه قد صيغ فى عبارات على درجة كبيرة من المرونة وعدم التحديد . وليس بالمستغرب من كثير من الشعراء والنقاد أن يسوقوا أحكامهم فيما ألفناه من تلك العبارات الذوقية المعبرة عن وجدان الشاعر أو الناقد لما يقرأ من شعر أو نثر . وقد تكون هذه الأحكام صائبة وقد لاتكون . ولكن التدليل على صوابها أو خطئها بالدليل العقلى أدخل فى باب المستحيل . أما الذى وقع منا موقع الدهشة فهو التقرير الذى كتبه **الدكتور إبراهيم أنيس** ، وقد عبر فيه عن تصوره الخاص لعلاقة علم اللغة بقضايا النقد الأدبى فقال : **«ومع أنى لست من رجال النقد الأدبى ، إذ تكاد دراستى تقتصر على الصوتيات واللغويات رأيت بعد تردد أن أدلى بدلوى فى الدلاء على قدر ماتسمح به دراستى وتخصصى المحدود»** . **وأعجب من ذلك قول الدكتور أنيس فى تقريره : «إن لنقاد الأدب مقاييس اهتدوا إليها واستقرت عليها دراساتهم ، وهم يؤكدون لنا أن فى استطاعة الناقد الماهر أن يستشف عن طريقها موقف النماذج الأدبية غير المنسوبة فينسبها لصاحبها»**[15] . ووجه العجب فيما ذكره الدكتور أنيس يأتى من أمور :

أولها : أن وثاقة العلاقة بين علم اللغة وعلوم الأدب من الوضوح بحيث لاتحتاج إلى دليل . ويشهد لذلك أن الدكتور أنيس مس الكثير من قضايا الأدب والنقد والبلاغة فى كتابيه الرائدين **«دلالة الألفاظ» و«موسيقى الشعر»** دون أن يحس هو ، أو يحس القارىء أنه أقحم نفسه فى ميدان غريب على اختصاصه .

وثانيها : أن القضية التى نحن بصددها ، وأعنى قضية الكشف عن المؤلف المجهول لنص ما،هى قضية أسلوبية فى جوهرها ، وهى تقع بذلك فى القلب من مبحث الأسلوب الذى هو من مجالات الدرس اللغوى لامشاحة فى ذلك .

وثالثها : أنا لم نعثر ــ فى حدود ماقرأنا ــ على كتاب نقدى ناقش مؤلفه هذه المشكلة ، وبسط فيه مثل هذه المقاييس ، وضرب لها من الأمثلة الكافية والمقنعة مايتيسر به استعمالها ويشيعه بين الدارسين ، كما أن الدكتور أنيس لم يشر فى تقريره إلى أى مرجع نقدى يفيد فى هذا الباب .

لذلك كله لايمكن قبول القول بمحدودية الدراسة الصوتية واللغوية وقصورها عن تناول كثير من مشكلات النص الأدبى بالبحث . أما قول هذا الرائد الكبير : **«ولست أزعم أن لى مثل هذه القدرة التى لهؤلاء النقاد ؛ لأنها تتطلب فوق دراسة الشكل من أوزان ونظام صوتى أمورا أخرى من حيث الأخيلة والصور التى هى ربما الهدف الحقيقى فى النص الأدبى»**[6] تقول : **إن مثل هذا القول ينبغى أن يحمل على التواضع ؛ ذلك أنه حتى الأخيلة والصور إنما هى فى النص الأدبى رسالة لغوية لايمكن تحليلها على وجهها دون مواجهة لخصائص اللغة التى كتبت بها الرسالة.ومن هنا نتوقع أن يكون لدى الدارس اللغوى الكثير مما يمكن ــ بل مما ينبغى ــ أن يقال عند دراسة النص الأدبى** .

ولقد كان لنا فى كل ماتقدم حافز إلى مدارسة مشكلة الشوقيات الثابتة والمنسوبة من منظور لغوى أسلوبى فى مظاهرها الثلاثة :

المظهر الأول : شعره الصحيح النسب والمنشور فى ديوانه المعروف بالشوقيات ، وقد توالى صدور أجزائه على النحو التالى[17] :

(١) **الجزء الأول من الطبعة القديمة بمقدمة للشاعر ، وقد صدر عام ١٨٩٨ ، وأعيد طبعه بنصه عام ١٩١١ .**

(٢) **الجزء الأول من المجموعة الجديدة الكاملة . وصدر عام ١٩٢٦ .**

(٣) **الجزء الثانى من هذه المجموعة . وصدر عام ١٩٣٠ .**

(٤) **الجزء الثالث ويضم المراثى . صدر بعد وفاة الشاعر عام ١٩٣٦ .**

(٥) **الجزء الرابع : أصدره محمد سعيد العريان عام ١٩٤٣ . وهو كما تحدث عنه ناشره : «بقية أو شىء كالبقية التى لم تنشر فى الأجزاء الثلاثة الأولى»**[18]

المظهر الثانى : الشوقيات المجهولة التى قام بجمعها وتصنيفها والتعليق عليها الدكتور محمد صبرى ، وصدرت فى جزءين ؛ ضم أولهما القصائد التى يرجع تاريخها إلى الفترة الواقعة مابين عامى ١٨٨٨ ، ١٩٠٣ ، ويضم الثانى قصائد الفترة الباقية من حياة الشاعر (١٩٠٤ ــ ١٩٣٢) .

المظهر الثالث : القصائد المنسوبة إلى روح شوقى ، (ونسميها اختصارا القصائد الروحية دون أن يعنى ذلك تسليمنا سلفا بصحة الدعوى) . وقد نشرت قصائد منها فى مجلة **«عالم الروح»** التى كان يصدرها احمد فهمى أبو الخير[19] . وأعيد نشر قدر صالح منها مع قصائد جديدة فى كتاب الدكتور رءوف عبيد «الإنسان روح لاجسد» بجزءيه . وفى كتاب «عروس فرعون» اللذين أسلفنا إليهما الإشارة .

والسؤال الذى يطرح نفسه علينا الآن هو :

هل لهذه النوعيات الثلاثة من القصائد مصدر واحد ؟ أو بعبارة أخرى : هل يُحتمل أن يكون شوقى،الذى هو بالقطع صاحب الشوقيات الثابتة،هو نفسه صاحب الشوقيات المجهولة والقصائد الروحية ؟ .

وهدفنا من هذا البحث أن نقدم إجابة مدعومة بالدليل الإحصائى على هذا السؤال ، معتمدا فى الدليل الإحصائى على عالم الإحصاء الإنجليزى الشهير يول **G. Udny Yule** فى مقياسه الذى ابتكره وطوّره واستخدمه فى تمييز أساليب المنشئين ، والكشف عن جوانب الغموض فى نسبة النصوص المجهولة المؤلف . وسنعالج على الترتيب النقاط التالية :

(أ) المقيـــــاس .
(ب) تحديد العينات المدروسة .
(ج) نتائج القياس .
(د) تحليل النتائج .

٢ ـ المقيـــاس :

ليس حتما أن يكون حكم الذوق ونتيجة القياس على طرفى نقيض،والغالب أن يتفقا مادام الحكم صادراً عن ذوق صقلته الخبرة والممارسة الطويلة لشتى فنون الأدب وأساليب الأدباء . ذلك ماأكدناه فى غير موضع من دراسات سابقة[٢٠] ، ونعيد تأكيده هنا . غير أن الخبرة والممارسة من الأمور التى تستعصى على التحديد ، كما أنها مجال خصب لاختلاف الآراء والأنظار ، ومن ثم لاينبغى أن ننتظر من الأحكام الذوقية أن تكون منوطة بأوصاف ظاهرة منضبطة يمكن على أساسها إقامة موازين المفاضلة والترجيح بين الآراء عند الاختلاف ، وقضية الشوقيات الثابتة والمنسوبة هى أحد الأمثلة الواضحة لهذا الأمر ؛ إذ رأينا كيف تفاوتت الآراء فى نسبة القصائد الروحية مابين مثبت ومنكر ومتردد بين الإثبات والإنكار،لذلك لم يكن بُدٌ من محاولة البحث عن مقياس يجرى تحكيمه عند الاختلاف . وشرط هذا المقياس أن يكون موضوعيا Objective وثابتا Reliable وصحيحا Valid ، وقد اجتمعت هذه الشروط ـ على النحو الذى سنبينه فيما بعد ـ فى مقياس للعالم الإحصائى البريطانى يول اقترحه للتمييز بين البصمات الأسلوبية للمؤلفين . وهذا ماسنحاول الإبانة عنه فى هذه الفقرة من البحث .

والخصائص الأسلوبية تتنوع تنوعا شديدا . فمنها ماينتمى إلى بنية النص فى ذاته ، ومنها مايخص العلاقة مابين النص Text والموقف Context أو ـ بعبارة أخرى ـ مابين المقال والمقام . والنوع الأول من هذه الخصائص لغوى محض . بمعنى أنه نمط خاص من أنماط الاستعمال اللغوى يمتاز به أديب من أديب . وهذه الخصائص اللغوية التى تشكل بنية النص تتنوع بدورها أيضا إلى خواص صوتية وأخرى صرفية أو تركيبية أو معجمية أو دلالية . والكشف عن هذه الخواص منوط بمستويات التحليل اللغوى المختلفة . حيث يستخدم الباحث طاقما متكاملا من الوسائل التحليلية تنبثق فى مجموعها عن الطراز النحوى Grammatical Model الذى يرتضيه الباحث أساسا لتوصيف الأسلوب وتشخيصه[٢١]

وليست الظواهر اللغوية جميعها على مستوى واحد من حيث قابليتها لعمليات التشكيل الأسلوبى processes of stylization ؛ فالظواهر الصوتية-بحكم طبيعتها ـ تخضع للنظام الصوتى فى اللغة أكثر من خضوعها للصنعة الأسلوبية . وإذا قارنا بين الظواهر الصوتية وظواهر التركيب النحوى بهذا الاعتبار وجدنا أن هذه التراكيب ـ بالرغم من خضوعها لنظام اللغة ـ تتيح للمنشىء حرية أكبر يظهر بها تميزه الأسلوبى ؛ وذلك لتعدد إمكانات التنويع بين الجمل البسيطة والمركبة ، والجمل القصيرة والطويلة ، والتقديم ، والتأخير والحذف ، والذكر ، والفصل والوصل ، واستخدام الروابط وغير ذلك .

أما مجال المفردات واستخدامها فهو ـ بلاشك ـ أكثر أنواع الظواهر اللغوية قابلية للتشكيل الأسلوبى . ومن ثم فإن التميز الأسلوبى يظهر واضحا فى هذا المجال أكثر من غيره ؛ ولذلك اتجهت معظم المقاييس الهادفة إلى تحقيق نسبة النصوص إلى أصحابها نحو قياس المفردات واستخدامها بطرق مختلفة .[٢٢] وقد أسهم فى صياغة هذه المقاييس عدد من اللغويين منهم جيرو **Guiraud** وجوزفين مايلز **Gosephine Miles** وڤاساك **Vasak** وغيرهم[٢٣] . ومن بين الخصائص الأسلوبية التى حظيت بالاهتمام خاصية تكرارية المفردات ، وهذه هى الخاصية التى ابتكر يول مقياسه بهدف تحديدها كملمح أسلوبى .

ويعود تاريخ هذا المقياس إلى عام ١٩٤٤ حين أصدر يول كتاباً له بعنوان :

«Statistical Study of Literary Vocabulary», Cambridge University Press, 1944.

وفى الفصلين الثالث والرابع من الكتاب شرح المؤلف مقياسه شرحا مستفيضا ، وبيّن الأساس الإحصائى له . وقدّم فى الكتاب عددا من تطبيقات المقياس أثبتت قدرته على تمييز البصمات الأسلوبية للمؤلفين .

وقد أطلق يول على مقياسه مصطلح «الخاصية» the characteristic . وأراد له أن يكون مقياسا تتوافر فيه **صفة الموضوعية** بحكم كونه مقياسا لفحص المادة المدروسة ، لايتأثر برغبات الدارس أو فكرته السابقة أو ميوله . **وصفة الصحة** بحكم صلاحيته لقياس خاصية تكرارية المفردات وهى من أهم السمات المميزة الفارقة بين الأساليب ، **وصفة الثبات** لأن نتائجه لاتتغير مادامت تطبق على نفس المادة وبنفس الشروط .

ويمتاز هذا المقياس بميزة ذات أهمية كبرى فى تحليل الأساليب ، فقد صاغه صاحبه بحيث لاتتأثر نتائجه الإحصائية بطول العمل المدروس ، ومن ثم أصبح من الممكن مقارنة أعمال تختلف فى طولها دون أن تتأثر المقارنة إحصائيا . ويزيد من أهمية هذه الميزة أن النصوص التى تثير عادة مشكلات حول أشخاص مؤلفيها تفرض نفسها على الباحث كما هى ، فلاحيلة له فى اختيار الطول المناسب للفحص بل عليه أن يتقبلها على ماهى عليه . ومن هنا كان هذا

المقياس من أكثر المقاييس توافقا مع طبيعة النصوص غير المعزوة وطبيعة المشكلات التى تثيرها .

وقد مضى زمن طويل على صدور كتاب يول استحق مكانة خاصة عند دارسي الأسلوب ، ولكنه ظل مع ذلك غريبا على دارسي الأدب فى أوروبا ، فلم يولوه ماهو جدير به من اهتمام ، ولم يفيدوا منه كما كان متوقعا . وإذا كانت هذه حاله بين بنى جلدته فإن غربته عن دارسى اللغة ونقاد الأدب من أبناء العربية هى أشد ، فلعل هذه ـ فيما أعلم ـ المرة الأولى التى يجرى فيها تعريفهم بمقياس يول نظرا وتطبيقا . ويعزو بول بينيت عدم إقبال دارسى الأدب الغربيين على الإفادة من مقياس يول إلى صعوبة النظرية الإحصائية التى بنى عليها[٢٤] . ولكنه مع ذلك يلاحظ أن صعوبة النظرية لاتستلزم بالضرورة صعوبة المقياس . إن المقياس بسيط حقا ، ويمكن لأى دارس ـ كما يقول بينيت ـ «أن يستخدمه بنفس الطريقة التى يمكنه بها أن يستخدم الآلة الحاسبة دون أن يصدع رأسه بالتفكير فى ميكانيكية الآلة ونظريتها»[٢٥] . وسنعرض الآن بشىء من البيان لفكرة المقياس . والمادة التى سنخضعها للقياس ، وعملية إحصاء المفردات وتصنيفها ، وطريقة حساب الخاصية على أساس معادلة يول .

أولا : فكرة المقياس :

أقام يول فكرة المقياس على أساس مالاحظه جميعا من أن كل منشىء يميل إلى استخدام مجموعة معينة من المفردات يشيع تكرارها عنده . وهذه المجموعات من المفردات ذات التكرار العالى تختلف عادة من منشىء إلى آخر . وكثيرا ماتشتمل المجموعات المفضلة عند بعضهم على كلمات . يحرص آخرون على تجنبها أو على تجنب تكرارها . وينشأ عن هذه الحقيقة أن يختلف التوزيع التكرارى Frequency distribution للمفردات ؛ فهناك كلمات ترد فى النص مرةً واحدة ، وكلمات ترد فى النص مرتين ، وأخرى ترد ثلاث مرات وهكذا . وهذا يعنى أنه لايمكن أن يتساوى فى الواقع عدد المرات التى تتكرر فيها كل كلمة من كلمات النص مع ماسواها من الكلمات . غير أن يول حاول فى مقياسه بمجموعة من العمليات الحسابية أن يحسب احتمال وقوع هذا التساوى المطلق كاحتمال عقلى ، وأن يعطى النتيجة فى شكل رقم حسابى بسيط مثل ٢٥٫٤ أو ٤٦٫٧ أو ٧٥ ... الخ . وبدهى أن يختلف الرقم الذى يشير إلى فرصة التساوى المطلق فى التوزيع بناء على اختلاف التوزيع التكرارى من نص إلى آخر . ولما كان هذا التوزيع يعكس إيثار المؤلف واختياراته والتكرارات المميزة لأسلوبه ، افترض يول ـ وصدق فرضه بالتطبيق ـ وجود ارتباط بين نتائج القياس وهو ماسماه «بالخاصية» وتميز أساليب المنشئين بعضهم من بعض ، كما افترض أيضا أن لكل منشىء مدى معينا فى حساب الخاصية تتأرجح الأرقام بين طرفيه . وبهذه الطريقة يمكننا إذا كان لدينا نص مجهول المؤلف أو معزو إلى أكثر من واحد، أن نفحص احتمالات نسبته بقياس «الخاصية» فى النصوص الثابتة النسبة للمؤلفين الذين نفترض أن لهم علاقة بالنص المدروس ، ثم بقياس «الخاصية» فى هذا النص ومقارنة ماتأتى به نتائج القياس حتى نتوصل إلى إثبات أو نفى صلة النص بأحدهم . ومعلوم أن حكمنا بالإثبات أو النفى سيكون حكما احتماليا ، وأن درجة الاحتمال ستتفاوت قوة وضعفا بحسب قرب نتيجة القياس أو بعدها فى النص غير المعزو من مدى «الخاصية» الذى توصل إليه الباحث من النصوص الثابتة .

غير أن ثمة تنبيها لابد من إبرازه والتأكيد عليه هنا ، وخلاصته أن زيادة الرقم أو نقصه فى مقياس يول ليس له دلالة تقويمية من حيث الجمال أو القبح أو ماشاكل ذلك بل تنحصر دلالته فى كونه مؤشرا قويا يدل على شخص المؤلف فحسب .

ثانيا : المادة الخاضعة للقياس

استبعد يول أن يقوم حساب الخاصية على أساس تكرارية الأدوات أو الحروف أو الضمائر . واختص الاسم Noun من أقسام الكلم باعتبار أن تكراريته من أبرز السمات الدالة على المنشىء ، واختار من الأسماء نوعا محددا هو الاسم العام Common Noun[٢٦] مستبعداً بذلك أسماء أعلام الأشخاص والأماكن وما استعمل من الأسماء استعمال الصفة .

ولاينبغى أن نستنتج من ذلك أن فصيلة الاسم هى وحدها الجديرة بأن تكون مادة للقياس ، فالصفات والأفعال والظروف جميعها يمكن أن تحقق المراد من تمييز الأساليب بقياسها .

ولقد مضيت فى بحثى هذا على أثر يول وبينيت فى حساب الخاصية للشوقيات على أساس تكرارية الأسماء ، غير أن مهمتى كانت أصعب نسبيا ؛ فالنحو العربى التقليدى يضع تحت الأسماء كل ماسوى الأفعال والحروف من كلم ، بحيث شمل مفهوم الاسم أسماء الأعلام والذوات والمعانى والضمائر والأسماء الموصولة وأسماء الإشارة وأسماء الأفعال والظروف . أضف إلى ذلك أن النحو التقليدى لايميز الاسم من الصفة فى مبحث أقسام الكلم . وحتى نقترب من تحديد أفضل للمادة المقيسة :

(١) استبعدت أعلام الأماكن والأشخاص .
(٢) استبعدت الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة .
(٣) استبعدت الصفات القياسية كاسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة واسم التفضيل والصفة المشبهة .
(٤) ماجاء على صيغة الوصف واستعمل استعمال الأسماء أدخلته فى الإحصاء (ومثاله : الشاعر والشهيد والخطيب ... الخ)
(٥) تثنية الاسم أو جمعه لاتعد تكراراً للاسم المفرد إلا إذا تعددت صيغ جموع التكسير فإن تكرارات كل منها تحسب مستقلة عن الأخرى .
(٦) تدخل فى عداد الأسماء ـ بالإضافة إلى الاسم العام ـ المصادر وأسماء الزمان ، والمكان ، والآلة ، والمرة ، والهيئة ، وأسماء الأعداد ، والموازين والمكاييل ، والمقاييس ، والجهات والأوقات .

ثالثا : إحصاء المفردات وتصنيفها

لابد لحساب الخاصية من عمل يسبقها وهو إحصاء المفردات الخاضعة للقياس وتصنيفها . والهدف من هذا العمل هو التوصل إلى التوزيع التكرارى للمفردات . ويتم هذا العمل باتباع الخطوات الآتية :

(١) كتابة كل اسم يرد لأول مرة فى بطاقة مستقلة مع كتابة المادة الأصيلة للاسم على طريقة المعاجم فى الزاوية العليا من البطاقة .

(٢) الإشارة إلى كل تكرار للاسم بعلامة معينة على البطاقة الخاصة به .

(٣) ترتيب البطاقات تبعا لمادة الاسم على طريقة المعجم تسهيل مراجعة التكرارت والتأكد من تسجيلها فى البطاقات الخاصة بها .

(٤) بعد الانتهاء من حصر جميع الأسماء وتكراراتها نقوم بتصنيف الأسماء حسب فئات تكرارها ، فنقوم بتجميع الكلمات التى وردت مرة واحدة معا . ثم الكلمات التى وردت مرتين ، ثم الكلمات التى وردث ثلاث مرات ... وهكذا ، ثم تجمع البطاقات الخاصة بكل فئة مع بعضها فى حزمة واحدة

(٥) نقوم بإحصاء عدد البطاقات التى تتألف منها كل فئة ، وهكذا نصل إلى التوزيع التكرارى للمفردات .

والحق أن هذه الخطوات الخمس السابقة هى أشق مراحل العمل على الإطلاق . فإذا انتهينا منها أمكننا وضع قائمة بفئات التكرار وعدد الكلمات التى تتكون منها كل فئة ، وبعد ذلك يصبح حساب الخاصية أمرا يسيرا بإجراء مجموعة من العمليات الحسابية كالجمع والطرح والضرب والقسمة على أى آلة حاسبة . وبيان العمليات الموصلة إلى حساب الخاصية بتطبيق مقياس يول هو موضوع الفقرة التالية .

رابعا : معادلة يول لحساب الخاصية

بعد حصولنا على قائمة التوزيع التكرارى للمفردات من الخطوات الخمس التى أسلفنا بيانها ينبغى لإجراء حساب الخاصية القيام بمجموعة من العمليات الحسابية ، وذلك للتوصل إلى القيم التى سندخلها فى معادلة يول . وهذه العمليات هى :

١ ـ ضرب الفئة (وسنرمز لها بالرمز س) × عدد الكلمات المكونة للفئة (وسنرمز له بالرمز ع) .

٢ ـ ضرب مربع الفئة (ورمزه $س^٢$) × عدد الكلمات المكونة الفئة (ع) .

٣ ـ إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية (١) على مستوى النص كله (وسنرمز له بالرمز $مج^١$) .

٤ ـ إيجاد مجموع القيم الناتجة من العملية (٢) على مستوى النص كله (وسنرمز له بالرمز $مج^٢$) .

٥ ـ بطرح (٣) من (٤) ينتج لنا مجموع الفروق (وسنرمز له بالرمز مج الفروق) .

٦ ـ يقسم مج الفروق على مربع مج ، أى على $(مج^١)^٢$

٧ ـ يضرب خارج القسمة من العملية (٦) × ١٠٠٠٠ لتفادى الكسور العشرية الطويلة .

٨ ـ حاصل الضرب من العملية (٧) يمثل الرقم الدال على الخاصية المراد حسابها .

ويتضح من الخطوات الثمانى السابقة أن المعادلة التى يجرى على أساسها حساب الخاصية (وسنرمز للخاصية فى المعادلة بالرمز ك) يمكن صياغتها على النحو التالى :

$$\text{ك} = ١٠٠٠٠ \times \frac{\text{مج}_٢ - \text{مج}_١}{(\text{مج}_١)^٢}$$

ولايهولن القارىء ماسقناه من عمليات ؛ فالأمر يسير إلى حد كبير ، وحرصا على توضيح ماذكرنا بمثال عملى يمكن أن يهتدى به الدارس فيما قد يعرض له من مشكلات قد تلجئه إلى تطبيق مقياس يول نسوق المثال الآتى :

لنفترض أن لدينا نصا يتكون التوزيع التكرارى للمفردات فيه حسب المبين فى الجدول (٢) . ولنحاول أن نتتبع على أساسه كيفية حساب الخاصية «ك» .

جدول (١)

الفئة	عدد الكلمات المكونة للفئة
س	ع
١	٦٠
٢	٢٠
٣	١٠
٤	٥

جدول (٢)

١	٢	٣	٤	٥	٦
الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	$س^٢$	$س^٢ × ع$	
١	٦٠	٦٠	١	٦٠	ـ
٢	٢٠	٤٠	٤	٨٠	٤٠
٣	١٠	٣٠	٩	٩٠	٦٠
٤	٥	٢٠	١٦	٨٠	٦٠
المجموع	ـ	$مج_١$ = ١٥٠	ـ	$مج_٢$ = ٣١٠	مج الفروق = ١٦٠

المعلومات الواردة فى الجدول (١) تعنى ببساطة أن النص الذى لدينا يشتمل على ٦٠ كلمة وردت كل منها مرة واحدة . و٢٠ كلمة وردت كل منها مرتين . و١٠ كلمات وردت كل منها ثلاث مرات وهكذا .. وهذا هو مايسمى بالتوزيع التكرارى للمفردات وعلى أساس المعلومات الواردة فى الجدول (١) يمكن عمل الجدول (٢) الذى سيمدنا بالأرقام اللازمة لمعادلة يول . وبمراجعة الخطوات السابق بيانها على جدول (٢) يتبين لنا من العمود الثالث والخامس والسادس كيف يمكن إيجاد القيم الثلاث اللازمة لمعادلة يول .

وهى مجـ١، مجـ٢، مجـ الفروق . ولما كانت المعادلة كما ذكرنا هى :

$$ك = ١٠٠٠٠ \times \frac{مجـ_٢ - مجـ_١}{(مجـ_١)^٢}$$

أو هى بطريقة أخرى

$$ك = ١٠٠٠٠ \times \frac{مجـ \text{ الفروق}}{(مجـ_١)^٢}$$

إذن يمكن حساب قيمة ك بالنسبة للنص المفترض على النحو التالى :

$$ك = ١٠٠٠٠ \times \frac{٣١٠ - ١٥٠}{(١٥٠)^٢}$$

أو بعبارة أخرى :

$$ك = ١٠٠٠٠ \times \frac{١٦٠}{(١٥٠)^٢} = ١٠٠٠٠ \times \frac{١٦٠}{٢٢٥٠٠} = ٧١\text{ر}١$$

وهكذا يمكننا الحصول على الرقم الذى تفترضه معادلة يول كخاصية مميزة يمكن بها قياس تكرارية المفردات فى النصوص .

٣ ـ العينات المدروسة

انتخبنا لتطبيق المقياس تسع قصائد من كل من الشوقيات الثابتة والشوقيات المجهولة والشوقيات الروحية . وهذا بيانها :

أولا : من الشوقيات الثابتة :

القصيدة	الجزء	الصفحات
١ ـ ذكرى كارنارفون	١	٨٤ ـ ٩٠
٢ ـ شهيد الحق	١	٢٢١ ـ ٢٢٤
٣ ـ الأندلس الجديدة	١	٢٣٠ ـ ٢٣٩
٤ ـ تحية الترك	١	٢٨٠ ـ ٢٨٥
٥ ـ المؤتمر	٢	١٥٣ ـ ١٥٦
٦ ـ زحلة	٢	١٧٨ ـ ١٨١
٧ ـ ذكرى استقلال سوريا وذكرى شهدائها	٢	١٨١ ـ ١٨٣
٨ ـ الحرية الحمراء	٢	١٨٧ ـ ١٨٨
٩ ـ تحية الشاعر فى مؤتمر تكريمه	٢	١٩٠ ـ ١٩٣

ثانيا : من الشوقيات المجهولة

القصيدة	المصدر
١ ـ حكاية السودان	١ / ١٢١ ـ ١٢٣ وهى بتوقيع (شاب مصرى)
٢ ـ يتيمة التيجان فى مدح خير سلطان	١ / ١٢٥ ـ ١٢٨ وهى بتوقيع (محتفل)
٣ ـ رواية فاشودة	١ / ١٣١ ـ ١٣٦ وهى بتوقيع (شرم يوم)
٤ ـ عرابى وماجى	١ / ٢٥٥ ـ ٢٥٦ بدون توقيع
٥ ـ عاد لها عرابى	١ / ٢٥٠٧ ـ ٢٥٠٨ بدون توقيع
٦ ـ صوت العظام	١ / ٢٦٢ ـ ٢٦٥ بدون توقيع
٧ ـ عيد الخليفة	١ / ٣٠٦ ـ ٣٠٧ لشاعر حكيم من أكبر شعراء العصر فى مصر
٨ ـ عام الكف	٢ ٣٠ ـ ٣١ . بتوقيع (ش)
٩ ـ العيدان السعيدان	٢ ، ٨٦ ـ ٨٨ بدون توقيع

ولقد راعينا فيما انتخبناه من الشوقيات الثابتة التشابه العام فى الموضوعات مع الشوقيات المنسوبة . وإن كان هذا ليس شرطا ضروريا . كما أننا أضفنا إلى الشعر السياسى الذى اخترناه قصيدتين إحداهما فى التأملات والحكمة وهى «**ذكرى كارنارفون**» وذلك لما قيل من أن روح شوقى عارضتها بقصيدة أخرى من نفس الوزن والقافية . أما القصيدة الأخرى فكانت عاطفية وصفية من قبيل التنويع وهى قصيدة «**زحلة**» . كذلك روعى فى جميع قصائد الشوقيات المجهولة التى اخترناها أن تكون ـ كما هو واضح ـ من نوع غير صريح فى نسبته إلى الشاعر . كان هذا هو المعيار الأساسى الذى حكم الاختيار .

ثالثا : القصائد الروحية :

القصيدة	مصدرها
ـ إلى المتشككين	الإنسان روح (جـ ١ ٥٢٨ ـ ٥٣٣
٢ ـ فى الذكرى السادسة والعشرين	الإنسان روح لاجـ ١ ٥٤٧ ـ ٥٤٩
٣ ـ صوت من الغيب	عروس فرعون ٥٤ ـ ١٥٥
٤ ـ ذكريات	عروس فرعون ١٥٦ ـ ١٥٩
٥ ـ حنين الذكريات	عروس فرعون ١٦٠ ـ ١٦١
٦ ـ تحية وعرفان	عروس فرعون ١٦٢ ـ ١٦٣
٧ ـ خواطر	عروس فرعون ١٦٤ ـ ١٦٦
٨ ـ مأساة التفرقة العنصرية	عروس فرعون ١٦٧ ـ ١٦٩
٩ ـ تحية الشهداء	عروس فرعون ١٧٦ ـ ١٧٩

ويبين الجدول (٣) العدد الكلى للكلمات وعدد الأسماء الخاضعة للقياس فى التوعيات الثلاثة . وقد فحصت فحصا شاملا ولم تستخدم طريقة العينات نظرا لأن طول القصائد يسمح بمثل هذا

الفحص الشامل . أما حين تكون النصوص مفرطة فى الطول ففى إمكان الباحث أن يستخدم العينات بدلا من النصوص الكاملة .

جدول رقم (٣)

نوعية الشعر من حيث نسبته	العدد الكلى للكلمات	العدد الداخل فى الإحصاء
لشوقيات الثابتة	٤٨٤٤	٢١٥٢
لشوقيات المجهولة	٤١٧٨	١٤٦١
القصائد الروحية	٤١٢٦	١٧٩٣
المجموع	١٣١٤٨	٥٤٠٦

٤ ـ نتائج القياس

نورد فيما يلى مجموعة من الجداول الإحصائية ضمناها نتائج حساب «الخاصية» طبقا لمعادلة يول فى العينات التى اخترناها وعددها ٢٧ قصيدة ، مراعين ترتيب القصائد التسع فى كل مجموعة من المجموعات الثلاث ترتيبا تصاعديا ، بحيث نبدأ بالقصيدة التى سجلت أصغر الأرقام وننتهى بالقصيدة التى بلغت فيها «الخاصية» أعلى ماوصلت إليه القصائد من قيمة .

أولا : الشوقيات الثابتة

جدول (٤)
قصيدة تحية الشاعر فى مؤتمر لتكريمه(٢٧)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س×ع	مربع الفئة س²	مربع الفئة × عدد الكلمات س²×ع	الفرق
١	١٧٠	١٧٠	١	١٧٠	-
٢	١٧	٣٤	٤	٦٨	٣٤
٣	٨	٢٤	٩	٧٢	٤٨
٤	١	٤	١٦	١٦	١٣
٧	١	٧	٤٩	٤٩	٤٢
المجموع	-	مج١ = ٢٣٩	-	مج٢ = ٣٧٥	مج الفروق = ١٣٦

ك = ١٠٠٠٠ × $\frac{١٣٦}{٥٧١٢١}$ = ٢٣ر٨

جدول (٥)
ذكرى كارنارفون(٢٨)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س×ع	مربع الفئة س²	مربع الفئة × عدد الكلمات س²×ع	الفرق
١	١٥٤	١٥٤	١	١٥٤	-
٢	١٩	٣٨	٤	٧٦	٣٨
٣	٦	١٨	٩	٥٤	٣٦
٤	١	٤	١٦	١٦	١٢
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
المجموع	-	مج١ = ٢٢٠	-	مج٢ = ٣٣٦	مج الفروق = ١١٦

ك = ١٠٠٠٠ × $\frac{١١٦}{٤٨٤٠٠}$ = ٢٤ر٠

جدول (٦)
قصيدة «شهيد الحق»(٢٩)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س×ع	مربع الفئة س²	مربع الفئة × عدد الكلمات س²×ع	الفرق
١	١٢٣	١٢٣	١	١٢٣	-
٢	١٦	٣٢	٤	٦٤	٣٢
٣	٣	٩	٩	٢٧	١٨
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
المجموع	-	مج١ = ١٦٩	-	مج٢ = ٢٣٩	مج الفروق = ٧٠

ك = ١٠٠٠٠ × $\frac{٧٠}{٢٨٥٦١}$ = ٢٤ر٥

جدول (٧)
قصيدة «المؤتمر»(٣٠)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س×ع	مربع الفئة س²	مربع الفئة × عدد الكلمات س²×ع	الفرق
١	١٧٧	١٧٧	١	١٧٧	-
٢	٢٠	٤٠	٤	٨٠	٤٠
٣	٦	١٨	٩	٥٤	٣٦
٤	٤	١٦	١٦	٦٤	٤٨
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
المجموع	-	مج١ = ٢٦٢	-	مج٢ = ٤٣٦	مج الفروق = ١٧٤

ك = ١٠٠٠٠ × $\frac{١٧٤}{٦٨٦٤٤}$ = ٢٥ر٣

جدول (٨)

قصيدة «ذكرى استقلال سوريا» (٣١)

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س٢	س٢ × ع	
١	١٣٩	١٣٩	١	١٣٩	–
٢	١٩	٣٨	٤	٧٦	٣٨
٣	٦	١٨	٩	٥٤	٣٦
٤	١	٤	١٦	١٦	١٢
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
المجموع	–	مجـ١ = ٢٠٥	–	مجـ٢ = ٣٢١	مجـ الفروق = ١١٦

$ك = ١٠٠٠٠ \times \frac{١١٦}{٤٢٠٢٥} = ٢٧,٦$

جدول (٩)

قصيدة «تحية للترك» (٣٢)

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س٢	س٢ × ع	
١	١٥٥	١٥٥	١	١٥٥	–
٢	٢٤	٤٨	٤	٩٦	٤٨
٣	٩	٢٧	٩	٨١	٥٤
٤	٤	١٦	١٦	٦٤	٤٨
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
المجموع	–	مجـ١ = ٢٥٧	–	مجـ٢ = ٤٥٧	مجـ الفروق = ٢٠٠

$ك = ١٠٠٠٠ \times \frac{٢٠٠}{٦٦٠٤٩} = ٣٠,٣$

جدول (١٠)

قصيدة «الأندلس الجديدة» (٣٣)

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س٢	س٢ × ع	
١	٢٦٤	٢٦٤	١	٢٦٤	–
٢	٤٦	٩٢	٤	١٨٤	٩٢
٣	١٢	٣٦	٩	٣٢٤	٢٨٨
٤	٦	٢٤	١٦	٩٦	٧٢
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
٧	٢	١٤	٤٩	٩٨	٨٤
١٠	١	١٠	١٠٠	١٠٠	٩٠
المجموع	–	مجـ١ = ٤٥١	–	مجـ٢ = ١١٢٧	مجـ الفروق = ٦٧٦

$ك = ١٠٠٠٠ \times \frac{٦٧٦}{٢٠٣٤٠١} = ٣٣,٢$

جدول (١١)

قصيدة «زحلة» (٣٤)

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س٢	س٢ × ع	
١	١٦٠	١٦٠	١	١٦٠	–
٢	٢٠	٤٠	٤	٨٠	٤٠
٣	٢	٦	٩	١٨	١٢
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
٩	١	٩	٨١	٨١	٧٢
المجموع	–	مجـ١ = ٢٣٨	–	مجـ٢ = ٤٤٨	مجـ الفروق = ٢١٠

$ك = ١٠٠٠٠ \times \frac{٢١٠}{٥٦٦٤٤} = ٣٧,١$

جدول (١٢)

قصيدة «الحرية الحمراء» (٣٥)

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س٢	س٢ × ع	
١	٧٦	٧٦	١	٧٦	–
٢	١٤	٢٨	٤	٥٦	٢٨
٣	١	٣	٩	٩	٦
٤	١	٤	١٦	١٦	١٢
المجموع	–	مجـ١ = ١١١	–	مجـ٢ = ١٥٧	مجـ الفروق = ٤٦

$ك = ١٠٠٠٠ \times \frac{٤٦}{١٢٣٢١} = ٣٧,٣$

ثانيا : الشوقيات المجهولة

جدول (١٣)

رواية «فاشودة» (٣٦)

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س٢	س٢ × ع	
١	١٥١	١٥١	١	١٥١	–
٢	١٤	٢٨	٤	٥٦	٢٨
٣	١	٣	٩	٩	٦
المجموع	–	مجـ١ = ١٨٢	–	مجـ٢ = ٢١٦	مجـ الفروق = ٣٤

$ك = ١٠٠٠٠ \times \frac{٣٤}{٣٣١٢٤} = ١٠,٣$

جدول (١٤)
قصيدة «عام الكفء»(٣٧)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س×ع	مربع الفئة س²	مربع الفئة × عدد الكلمات س²×ع	الفرق
١	٧٥	٧٥	١	٧٥	—
٢	٤	٨	٤	١٦	٨
٣	١	٣	٩	٩	٦
المجموع	—	مج١ = ٨٦	—	مج٢ = ١٠٠	مج الفروق = ١٤

ك = ١٠٠٠٠ × ١٤ / ٧٣٩٦ = ١٨ر٩

جدول (١٥)
قصيدة «العيدان السعيدان»(٣٨)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س×ع	مربع الفئة س²	مربع الفئة × عدد الكلمات س²×ع	الفرق
١	١١٦	١١٦	١	١١٦	—
٢	١٤	٢٨	٤	٥٦	٢٨
٣	١	٣	٩	٩	٦
٤	١	٤	١٦	١٦	١٢
المجموع	—	مج١ = ١٥١	—	مج٢ = ١٩٧	مج الفروق = ٤٦

ك = ١٠٠٠٠ × ٤٦ / ٢٢٨٠١ = ٢٠ر٢

جدول (١٦)
قصيدة «عاد لها عراقي»(٣٩)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س×ع	مربع الفئة س²	مربع الفئة × عدد الكلمات س²×ع	الفرق
١	٤٧	٤٧	١	٤٧	—
٢	٥	١٠	٤	٢٠	١٠
المجموع	—	مج١ = ٥٧	—	مج٢ = ٦٧	مج الفروق = ١٠

ك = ١٠٠٠٠ × ١٠ / ٣٢٤٩ = ٣٠ر٨

جدول (١٧)
قصيدة «عراقي وماجن»(٤٠)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س×ع	مربع الفئة س²	مربع الفئة × عدد الكلمات س²×ع	الفرق
١	٩٠	٩٠	١	٩٠	—
٢	١٣	٢٦	٤	٥٢	٢٦
٣	٢	٦	٩	١٨	١٢
٤	١	٤	١٦	١٦	١٢
المجموع	—	مج١ = ١٢٦	—	مج٢ = ١٧٦	مج الفروق = ٥٠

ك = ١٠٠٠٠ × ٥٠ / ١٥٨٧٦ = ٣١ر٥

جدول (١٨)
قصيدة «صوت العظام»(٤١)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س×ع	مربع الفئة س²	مربع الفئة × عدد الكلمات س²×ع	الفرق
١	١٦٤	١٦٤	١	١٦٤	—
٢	٣٣	٦٦	٤	١٣٢	٦٦
٣	١١	٣٣	٩	٩٩	٦٦
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
١٠	١	١٠	١٠٠	١٠٠	٩٠
المجموع	—	مج١ = ٢٩٠	—	مج٢ = ٥٦٨	مج الفروق = ٢٧٨

ك = ١٠٠٠٠ × ٢٧٨ / ٨٤١٠٠ = ٣٣ر١

جدول (١٩)
قصيدة «يتيمة التيجان»(٤٢)

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س×ع	مربع الفئة س²	مربع الفئة × عدد الكلمات س²×ع	الفرق
١	١٤٤	١٤٤	١	١٤٤	—
٢	٢٨	٥٦	٤	١١٢	٥٦
٣	١١	٣٣	٩	٩٩	٦٦
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
٥	٢	١٠	٢٥	٥٠	٤٠
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
المجموع	—	مج١ = ٢٦١	—	مج٢ = ٤٨٩	مج الفروق = ٢٢٨

ك = ١٠٠٠٠ × ٢٢٨ / ٦٨١٢١ = ٣٣ر٥

جدول (٢٠)
قصيدة «حكاية السودان»[43]

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س٢	س٢ × ع	
١	١٠١	١٠١	١	١٠١	–
٢	١٠	٢٠	٤	٤٠	٢٠
٣	٥	١٥	٩	٤٥	٣٠
٤	٢	٨	١٦	٣٢	٢٤
المجموع	–	مج١ = ١٤٤	–	مج٢ = ٢١٨	مج الفروق = ٧٤

ك = ١٠٠٠٠ × $\frac{٧٤}{٢٠٧٣٦}$ = ٣٥٫٧

جدول (٢١)
قصيدة «عيد الخليفة»[44]

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س٢	س٢ × ع	
١	٩٥	٩٥	١	٩٥	–
٢	١٧	٣٤	٤	٦٨	٣٤
٣	٦	١٨	٩	٥٤	٣٦
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
المجموع	–	مج١ = ١٦٤	–	مج٢ = ٢٩٠	مج الفروق = ١٢٦

ك = ١٠٠٠٠ × $\frac{١٢٦}{٢٦٨٩٦}$ = ٤٦٫٨

ثالثا: القصائد الروحية:

جدول (٢٢)
قصيدة «الذكرى السادسة والعشرين»[45]

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س٢	س٢ × ع	
١	١٤١	١٤١	١	١٤١	–
٢	٢٣	٤٦	٤	٩٢	٤٦
٣	٢	٦	٩	١٨	١٢
٤	١	٤	١٦	١٦	١٢
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
المجموع	–	مج١ = ٢٠٢	–	مج٢ = ٢٩٢	مج الفروق = ٩٠

ك = ١٠٠٠٠ × $\frac{٩٠}{٤٠٨٠٤}$ = ٢٢٫١

جدول (٢٣)
قصيدة «ذكريات»[46]

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س٢	س٢ × ع	
١	١٦٧	١٦٧	١	١٦٧	–
٢	٢٨	٥٦	٤	١١٢	٥٦
٣	٨	٢٤	٩	٧٢	٤٨
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
المجموع	–	مج١ = ٢٧٠	–	مج٢ = ٤٦٠	مج الفروق = ١٩٠

ك = ١٠٠٠٠ × $\frac{١٩٠}{٧٢٩٠٠}$ = ٢٦٫١

جدول (٢٤)
قصيدة «مأساة التفرقة العنصرية»[47]

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س٢	س٢ × ع	
١	١١٧	١١٧	١	١١٧	–
٢	١٢	٢٤	٤	٤٨	٢٤
٣	٣	٩	٩	٢٧	١٨
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
المجموع	–	مج١ = ١٦٢	–	مج٢ = ٢٤٠	مج الفروق = ٧٨

ك = ١٠٠٠٠ × $\frac{١٧٨}{١٢٦٢٤٤}$ = ٢٩٫٧

جدول (٢٥)
قصيدة «تحية الشهداء»[48]

الفئة	عدد الكلمات	الفئة × عدد الكلمات	مربع الفئة	مربع الفئة × عدد الكلمات	الفرق
س	ع	س × ع	س٢	س٢ × ع	
١	١٨٣	١٨٣	١	١٨٣	–
٢	١٩	٣٨	٤	٧٦	٣٨
٣	٩	٢٧	٩	٨١	٥٤
٤	٢	٨	١٦	٣٢	٢٤
٥	٣	١٥	٢٥	٧٥	٦٠
٧	٢	١٤	٤٩	٧٨	٦٤
المجموع	–	مج١ = ٢٨٥	–	مج٢ = ٢٢٥	مج الفروق = ٢٤٠

= ١٠٠٠٠ × $\frac{٢٤٠}{٨١٢٢٥}$ = ٢٩٫٥

جدول (٢٦)

قصيدة «صوت من الغيب»[٤٩]

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س²	مربع الفئة × عدد الكلمات س² × ع	الفرق
١	٩٠	٩٠	١	٩٠	–
٢	٦	١٢	٤	٢٤	١٢
٣	٣	٩	٩	٢٧	١٨
٥	١	٥	٢٥	٢٥	٢٠
المجموع	–	مج١ = ١١٦	–	مج٢ = ١٦٦	مج الفروق = ٥٠

ك = ١٠٠٠٠ × (٥٠ / ١٣٤٥٦) = ٣٧٫٢

جدول (٢٧)

قصيدة «إلى المتشككين»[٥٠]

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س²	مربع الفئة × عدد الكلمات س² × ع	الفرق
١	٢٢٦	٢٢٦	١	٢٢٦	–
٢	٢٦	٥٢	٤	١٠٤	٥٢
٣	٦	١٨	٩	٥٤	٣٦
٨	١	٨	٦٤	٦٤	٥٦
١٩	١	١٩	٣٦١	٣٦١	٣٤٢
المجموع	–	مج١ = ٣٢٣	–	مج٢ = ٨٠٩	مج الفروق = ٤٨٦

ك = ١٠٠٠٠ × (٤٨٦ / ١٠٤٣٢٩) = ٤٦٫٦

جدول (٢٨)

قصيدة «تحية وعرفان»[٥١]

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س²	مربع الفئة × عدد الكلمات س² × ع	الفرق
١	٨٩	٨٩	١	٨٩	–
٢	٦	١٢	٤	٣٦	٢٤
٣	٢	٦	٩	١٨	١٢
٧	١	٧	٤٩	٤٩	٤٢
المجموع	–	مج١ = ١١٤	–	مج٢ = ١٩٢	مج الفروق = ٧٨

ك = ١٠٠٠٠ × (٧٨ / ١٢٩٩٦) = ٦٠

جدول (٢٩)

قصيدة «حنين الذكريات»[٥٢]

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س²	مربع الفئة × عدد الكلمات س² × ع	الفرق
١	٨٧	٨٧	١	٨٧	–
٢	١١	٢٢	٤	٤٤	٢٢
٣	٣	٩	٩	٢٧	١٨
٤	٣	١٢	١٦	٤٨	٣٦
٦	١	٦	٣٦	٣٦	٣٠
المجموع	–	مج١ = ١٣٦	–	مج٢ = ٢٤٢	مج الفروق = ١٠٦

ك = ١٠٠٠٠ × (١٠٦ / ١٨٤٩٦) = ٥٧٫٣

جدول (٣٠)

قصيدة «خواطر»[٥٣]

الفئة س	عدد الكلمات ع	الفئة × عدد الكلمات س × ع	مربع الفئة س²	مربع الفئة × عدد الكلمات س² × ع	الفرق
١	١١٧	١١٧	١	١١٧	–
٢	١٥	٣٠	٤	٦٠	٣٠
٣	٣	٩	٩	٢٧	١٨
٤	٢	٨	١٦	٣٢	٢٤
٥	٢	١٠	٢٥	٥٠	٤٠
١٣	١	١٣	١٦٩	١٦٩	١٥٦
المجموع	–	مج١ = ١٨٧	–	مج٢ = ٤٥٥	مج الفروق = ٢٦٨

ك = ١٠٠٠٠ × (٢٦٨ / ٣٤٩٦٩) = ٧٦٫٦

تلكم هي المعطيات التي أسفر عنها تطبيق معادلة يول على القصائد المختارة ، ولنبحث الآن فيما عسى أن تشير إليه هذه المعطيات،وما قد تدل عليه من دلالات ، وذلكم هو موضوع الفقرة التالية .

٥ ـ تحليل للنتائج :

«هل يمكن أن تكون هذه النوعيات الثلاث من القصائد صادرة عن شاعر واحد؟» ـ ذلك هو السؤال الذى طرحناه فى مقدمة بحثنا عن الثابت والمنسوب من شعر شوقى ، وجعلنا غاية الدراسة أن نصل فى أمره إلى جواب . ونحاول باستقراء نتائج القياس التى خرجنا بها فى الفقرة السابقة أن نتعرف إلى الكيفية التى يمكن أن نفيد بها من الدراسة الإحصائية الأسلوبية لحل بعض المعضلات الناشئة عن اختلاط الأنساب فى الأعمال الأدبية خاصة وفى النصوص المكتوبة عامة .

ولاشك أن مناط الحكم بصحة النسب أو فساده فى هذه القضية إنما هو مدى ماستكشفه بوسائلنا المنهجية من تشابه أو تنافر فى الخصائص الأسلوبية بين النماذج المنسوبة والنماذج الصحيحة النسب . وهذا المعيار هو الذى ينبغى تحكيمه سواء صدر الباحث فى حكمه عن ذوق ذاتى أو معيار موضوعى . وفى هذه الفقرة من البحث سنعالج النقاط الآتية على الترتيب :

أولا ـ دلالة المدى .
ثانيا ـ دلالة القيمة المتوسطة .
ثالثا ـ تحقيق نسبة الشوقيات المجهولة .
رابعا ـ تحقيق نسبة القصائد الروحية .
خامسا ـ مشكلة تداخل الخصائص الأسلوبية بين المؤلفين .

ولنبدأ بالنقطة الأولى .

أولا : دلالة المدى :

نعنى إحصائيا بالمدى range الفرق بين أكبر رقم وأصغر رقم سجلها مقياس بول فى كل مجموعة من المجموعات الثلاث . ويتضح من الجدول (٣١) ـ الذى ضمناه المعلومات الخاصة بفروق المدى ـ أن حساب المدى يؤكد وجود فروق واضحة مابين الشعر الثابت والشعر المنسوب بنوعيه . وهذه إشارة ظاهرة الدلالة على وجود تمايز واضح بينهما من حيث خاصية تكرارية المفردات التى هى ـ كما ذكرنا ـ من أول الخصائص الأسلوبية على شخص المنشىء .

جدول رقم (٣١)
فروق المدى

	الرقم الأكبر	الرقم الأصغر	المدى
الشوقيات الثابتة	٣٧ر٣	٢٣ر٨	١٣ر٥
الشوقيات المجهولة	٤٦ر٨	١٠ر٣	٣٦ر٥
القصائد الروحية	٧٦ر٦	٢٢ر١	٥٤ر٥

وهذا التمايز والاختلاف بين الشعر الثابت والشعر المنسوب بنوعيه ـ وإن كان هو الطابع العام للعلاقة بينهما ـ يختلف اختلافا كميا واضحا بين الشوقيات المجهولة والقصائد الروحية ، فعلى حين يصل الفرق بين الشوقيات الثابتة والقصائد الروحية (٤١) نجده لايتجاوز مع الشوقيات المجهولة (٢٣) .

ومن الطبيعى أن نستنتج من هذا أن درجة الانحراف فى الشوقيات المجهولة عن النمط الذى يمثله الشعر الثابت ضئيلة نسبيا إذا ماقيست بدرجة الانحراف بينه وبين القصائد الروحية .

وهاتان النتيجتان على جانب من الأهمية كبير ، ذلك أن دلالة قياس الخصائص الأسلوبية من أبرز الظواهر المحددة للبصمة الأسلوبية . كما أن عكس هذه القضية صحيح أيضا ، إذ يرتبط اتساع المدى بميوعة الأسلوب وانعدام التميز وضعف الدلالة على مؤلفه .

وينشأ عن المقولة السابقة فرضية أخرى نعتقد صوابها ، وهى أن اتساع المدى يجعل احتمال تعدد مصادر النصوص (أى مؤلفيها) كبيرا ، كما أن ضيق المدى شاهد قوى على رجحان احتمال وحدة المصدر . وفى ضوء ذلك يمكننا أن نفسّر ضيق المدى فى الشوقيات الثابتة ، واتساعه إلى حدما فى الشوقيات المجهولة . وبلوغ هذا الاتساع أقصى ماوصل إليه فى القصائد الروحية .

إن دلالة المدى تقول فى وضوح : إنه فى مقابل المؤلف الواحد فى الشعر الثابت يوجد مؤلفون متعددون بدرجات متفاوتة فى الشعر المنسوب .

ثانيا : دلالة القيمة المتوسطة :

لننظر إلى المسألة من زاوية أخرى مستخدمين مقياس المتوسط الحسابى الذى يمكن إيجاد قيمته بجمع القيم الخاصة بكل مجموعة من المجموعات الثلاث . وقسمتها على ٩ وهو عدد القصائد فى كل مجموعة .

وبحساب متوسط قيمة (ك) فى الشوقيات الثابتة وجدنا أن الناتج هو ٢٣ و ٢٩ (وذلك بقسمة $\frac{٢٣٦٠١}{٩}$) وفى الشوقيات المجهولة ٢٨ر٩٧ (وهو خارج قسمة $\frac{٢٦٠ر٨}{٩}$) . أما فى القصائد الروحية فتصل القيمة إلى ٤٢ر٧٨ . أى ان الفرق بين قيمة (ك) فى الثابتة والمجهولة لايتجاوز ٢٦ر٠ وفى الشوقيات الثابتة والروحيات ١٣ر٥٥ ، وهو فارق من الظهور بحيث لايمكن تجاهله . وهذه النتيجة تؤكد مرة أخرى ماسبق أن توصلنا إليه بحساب المدى من وجود شبه قوى بين الشوقيات الثابتة والمجهولة وتنافر واضح بين كليهما من جهة والقصائد الروحية من جهة أخرى .

ثالثا : تحقيق نسبة الشوقيات المجهولة :

يشير حساب المدى وحساب القيمة المتوسطة إلى تعدد المؤلفين فى الشوقيات المجهولة وإن تكن نسبته أقل بكثير من تلك التى تنبىء عنها نتائج القياس فى القصائد الروحية . وسنحاول الآن أن نفحص الشوقيات المجهولة عن قرب لنحقق نسبة القصائد فى ضوء الدليل الإحصائى .

إذا اتخذنا قيمة المدى فى الشوقيات الثابتة حدا معياريا للقياس فيتضح لنا أن قصائد الشوقيات المجهولة التسع يمكن تصنيفها بهذا الاعتبار إلى ثلاثة أضرب :

الأول : قصائد تقع من حيث قيمة (ك) خلال المدى المعيارى وعددها خمس .

الثانى : قصائد تقع قيمة (ك) منها دون المدى المعيارى وعددها ثلاث .

الثالث قصيدة واحدة تتجاوز قيمة (ك) فيها المدى المعيارى . وسنقصر حديثنا هنا على القصائد التى تجاوزت المدى المعيارى أو وقعت دونه ، فهذه هى القصائد التى يرشحها الدليل الإحصائى لأن تكون أحق بالشك فى صحة انتسابها إلى شعر شوقى .

والقصائد الثلاث التي لم تصل قيمة (ك) فيها إلى الحد المعياري الأدنى هي : «**رواية فاشودة**» وكانت بتوقيع «**شرم برم**» و«**عام الكف**» بتوقيع (ش) و«**العيدان السعيدان**» وهي غفل من أي توقيع .

فأما «**رواية فاشودة**» فقد نسبها الدكتور صبري إلى شوقي في بحثه الذي ألقاه في (مهرجان أحمد شوقي) بمناسبة ذكراه السادسة والعشرين ؛ وذلك «**لأن أسلوب أمير الشعر ينم عليه**»[٥٤] . ثم نشرها في الشوقيات المجهولة نقلا عن المؤيد[٥٥] . وجاء في تمهيد المؤيد للقصيدة قوله : «**جاءتنا هذه الرواية البديعة من أحد الظرفاء**» . واستدل الدكتور صبري في الحاشية لصحة نسبة القصيدة بما جاء في الجزء العاشر من **مجلة الجامعة** (**عدد يناير ونصف فبراير ١٩٠١**) ؛ إذ نسبت القصيدة إلى «**شاعر النيل**» كما جاء في التمهيد لها قول المحرر : **ولم نسم الناظم لأن لقب شاعر النيل ينم عليه**»[٥٦] .

ونحن نستبعد نسبة هذه القصيدة إلى شوقي اعتمادا على الدليل الإحصائي (إذ قيمة ك لم تتجاوز فيها ٣ر١٠ وهي قيمة تنخفض بشكل ظاهر عن قيمة الحد المعياري الأدنى)، ولأن لقب «شاعر النيل» تنازعه أكثر من شاعر فهو ليس قطعي الدلالة على أحمد شوقي ؛ وكذلك لأن توقيع «**شرم برم**» توقيع فريد في الشوقيات المجهولة لم يتكرر في أي من القصائد الأخرى المنسوبة لشوقي بعكس التوقيعات الأخرى . ويلاحظ أيضا أن الدكتور صبري لم يوثق رأيه في نسبة القصيدة بشهادة الرجال كدأبه في مواطن أخرى كثيرة .

وأما قصيدة «**عام الكف**»[٥٧] فقد نشرتها جريدة الظاهر مع عبارة تقول «**وردت إلينا هذه القصيدة مع بريد الخارج**» . ويعتقد الدكتور صبري أن القصيدة لشوقي مستدلا بأنه كان من عادته السفر إلى الخارج في صيف كل عام . وبأن"الظاهر"نشرت له قصائد كثيرة بإمضاء (ش) ويذكر المحقق أن «**الأستاذ طاهر حقي يعارض في نسبتها لشوقي . ولكن الأستاذ الجديلي يقول لنا نقلا عن الأستاذ عباس الجمل إنها لشوقي . ويقول إنه سأل شوقي عن ذلك فأكد أن القصيدة له . فقطعت جهيزة قول كل خطيب**»[٥٨] .

ومن الصعب أن تنفى القصيدة عن شوقي بطبيعة الحال مع وجود مثل هذا السند الذي يوثقه المحقق بقوله «**فقطعت جهيزة قول كل خطيب**» ، **وذلك على الرغم من أن قيمة (ك) بلغت فيها (٩ر١٨) بفارق بينها وبين الحد المعياري الأدنى للمدى (٩ر٦)** . غير أننا نلاحظ مع ذلك أن وجود هذا الفارق الموضوعي في قيمة (ك) بين القصيدة والحد المعياري الأدنى قد صاحبه في الحكم الذوقي تردد واضح في نسبتها إلى الشاعر من جانب المحقق ، وإنكار تام لهذه النسبة من جانب الأستاذ طاهر حقي «وقد كان من أصدقائه المقربين ومن أعرفهم بشعره المجهول» . ويسجل المحقق ملاحظة أخرى عن القصيدة ذات قيمة في بابها ، وذلك قوله : «**وإن كانت سقيمة في بعض أجزائها**»[٥٩] . ويعني ذلك كله – في رأينا – أنه حتى إذا صحت نسبة القصيدة إلى شوقي فقد اشتملت في خصائصها الأسلوبية على أمور أنكرها النقاد حين وزنوها بميزان الذوق الخبير ، وليس لذلك إلا دلالة واحدة هي أن شوقي في هذه القصيدة لم يكن شوقيا .

وأما آخر هذه القصائد الثلاث فهي قصيدة «**العيدان السعيدان**» ، ونلاحظ أن الفارق بين قيمة (ك) فيها (وهي ٣ر٢٠) وبين الحد المعياري الأدنى (وهو ٨ر٢٣) ضئيل جدا (٥ر٣) وهو فارق يمكن تجاهله ولايمنع من نسبة القصيدة إلى الشاعر .

وبقيت لدينا القصيدة الوحيدة التي تجاوزت في قيمة (ك) الحد المعياري الأعلى بفارق واضح (وهو ٥ر٩) . وهذه القصيدة نشرتها **اللواء**[٦٠] . بعنوان «**عيد الخليفة**» ونسبتها «**لشاعر حكيم من أكبر شعراء العصر في مصر**»[٦١] . ولم يذكر الدكتور صبري من الأدلة المرجحة لنسبتها إلى شوقي إلاقوله : «**ويلاحظ أن معظم قصائد شوقي في الخليفة كانت دفاعا عن الخلافة والإسلام ضد التعصب الأوربي الذي كان يحرض دول البلقان التابعة لتركيا على الثورة والانفصال . وأنها كانت غفلا من الإمضاء**»[٦٢]

ونحن نستبعد نسبة القصيدة إلى شوقي لأمور :

أولها : أن ماذكره المحقق ليس أكثر من قرينة ضعيفة لاترقى إلى مرتبة الدليل .

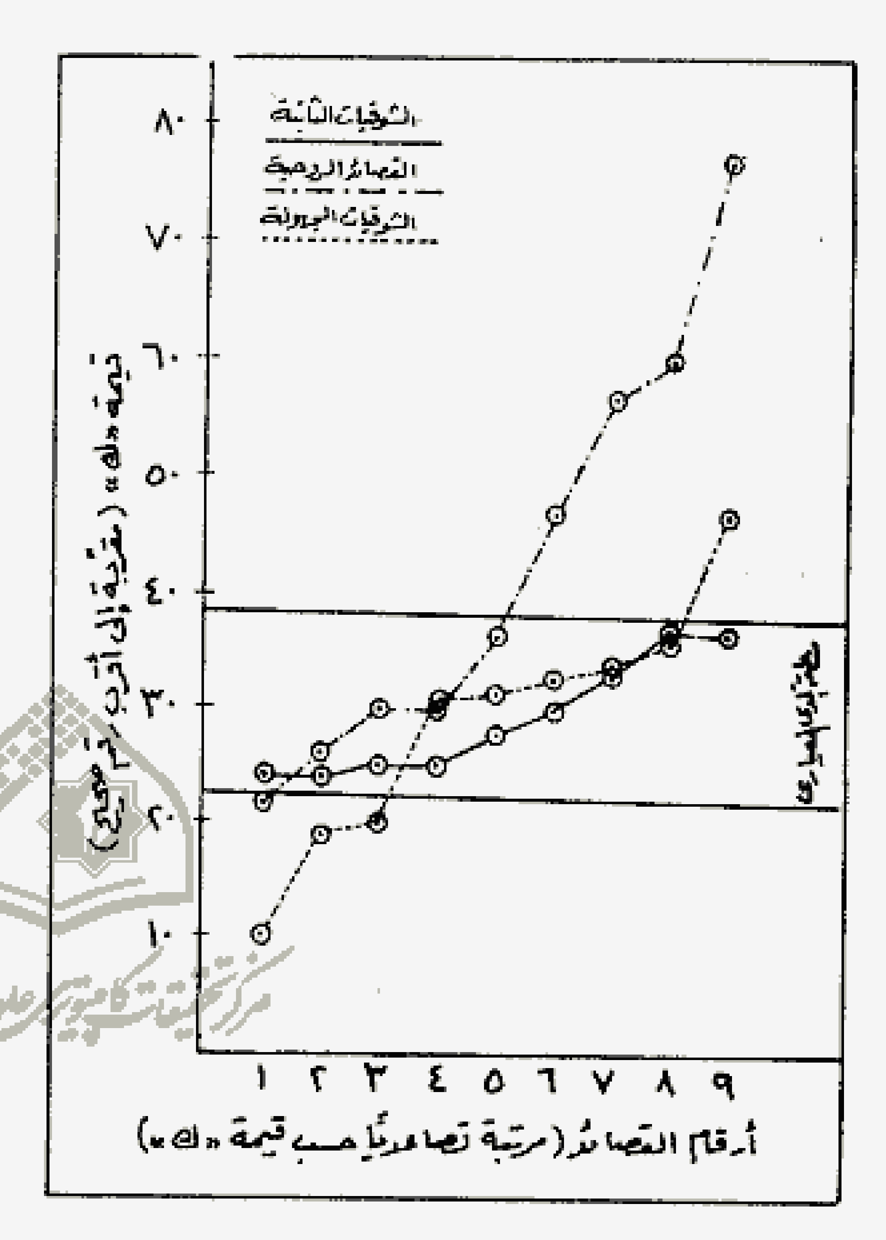
وثانيها : أن شوقي لم يكن الشاعر الوحيد من أبناء جيله الذي كان عثماني الهوى ، والدواعي التي دعته إلى إغفال إمضائه ربما تدعو غيره كذلك .

وثالثها : أن قيمة (ك) في القصيدة بلغت (٨ر٤٦) . وهي قيمة غريبة كل الغرابة على الشوقيات الثابتة والمجهولة على السواء . ويشهد لذلك أن الفارق الذي يفصلها – في حساب **قيمة ك** – عن القصيدة الواقعة بعدها مباشرة في الترتيب التنازلي هو (١ر١١) ، فكأنها تقف وحيدة في الترتيب . ومن هذا يظهر أن القصيدة من حيث قيمة ك فيها تبدو شاذة عن سائر الشوقيات الثابتة والمجهولة .

رابعها : أن ثمة قصائد أخرى في الشوقيات الثابتة والمجهولة تعالج موضوع مدح الخليفة والدفاع عن الخلافة والإسلام ضد التعصب الأوربي والتغني بأمجاد بني عثمان . وإذا رجعنا بالموازنة إلى قيمة ك في هذه القصائد فسنجدها في قصيدة «**تحية للترك**» (٣ر٣٠) . وفي قصيدة «**الأندلس الجديدة**» (٢ر٣٣) . وفي قصيدة «**يتيمة التيجان**» (٥ر٣٣) . والقصيدتان الأوليان من الثوابت ، والثالثة من المجهولات . وواضح أن جميع هذه القصائد تتقارب فيها **قيمة ك** تقاربا شديدا ؛ إذ الفرق بين أقل قيمة فيها وأعلى قيمة لايتجاوز (٢ر٣) ، على حين يبدو الفرق بين أقل **قيمة (ك)** في القصائد (وهي ٣ر٣٠) ، **وقصيدة «عيد الخليفة»** المنسوبة إلى شوقي (٥ر٢٦) . وهذا الدليل يقوي من جديد نسبة الشوقية المجهولة «**يتيمة التيجان**» إلى الشاعر ، ويضعف القول بنسبة قصيدة «**عيد الخليفة**» إليه .

وموجز الرأي في القصائد الثلاث التي وقعت فيها قيمة (ك) دون الحد المعياري الأدنى للمدى – (انظر الرسم البياني (١) – هو ماتميل

إليه من نفى نسبة «رواية قاشودة» عن شوقى وإثبات نسبة «**العيدان السعيدان**» إليه . أما قصيدة «**عام الكفء**» فلا نستبعد نسبتها للشاعر وإن كنا نسجل إنكار بعض العارفين بشعره لصحة نسبها . ونقرن ذلك بما سجله المقياس من بعد نسبى بينها وبين الحد المعيارى الأدنى للمدى فى ثوابت شوقى . أما قصيدة «**عيد الخليفة**» فنؤكد أنها لاصلة لها بشعر شوقى الثابت النسبة إليه .



رسم رقم (١)

رابعا : تحقيق نسبة القصائد الروحية إلى شوقى

تتضافر الأدلة الإحصائية من حساب المدى إلى حساب المتوسط على ترجيح القول بتعدد مصادر هذه القصائد الروحية على ماسبق بيانه . وذلك لما بين الشعر الثابت النسبة وهذا الشعر المنحول من فروق كبيرة من حيث حساب الخاصية (ك) طبقا لمعادلة يول . ونحن نؤسس على هذه الحقيقة قولنا باستبعاد أن يكون صاحب الشوقيات الثابتة هو نفسه مصدر هذه القصائد . أما ظاهرة الوساطة الروحية والإلهام فنعترف بعجزنا عن أن نبدى فيها رأيا . ونعوذ بالله أن نكون من الذين يكذبون «بما لم يحيطوا بعلمه ولما يأتهم تأويله» . وقصارانا صدد هذا أن نثبت ماتوصلنا إليه بإعمال المعايير الإحصائية الموضوعية . وعلى أساس من ذلك نرى أن وصف القصائد الروحية بأن لها نفس الطابع والأسلوب واللغة والبناء الفنى ونفس الشاعرية والطريقة بحيث يكاد القارئ يتمثل شوقى واقفا يلقى الشعر» . وهو الوصف الذى جاء على لسان الدكتور رءوف عبيد . لايتفق مع ماانتجه الفحص الموضوعى للنصوص . ومن آيات ذلك أننا وجدنا الهوة الفاصلة بين الشوقيات المجهولة والشوقيات الثابتة لاتكاد تقاس إلى الفروق الإحصائية الكبيرة بين الشوقيات الثابتة وتلك القصائد الروحية ، وهى فروق ظاهرة الدلالة على اختلاف المصدر بين هذين الضربين من الشعر .

ونريد هنا أن نزيد الأمر إيضاحا باختبارنا لطبيعة مقياس يول ومدى قدرته على أن يكون أداة علمية لتشخيص الأساليب كما يستعمل الترمومتر فى قياس درجات الحرارة . وسبيلنا إلى ذلك أن نقيم مجموعة من الموازنات على محاور ثلاثة هى :

(أ) التشابه (أوالاختلاف) فى الموضوع .
(ب) التشابه (أو الاختلاف) فى الشكل .
(ج) التشابه (أو الاختلاف) فى قيمة «ك»

لاحظنا أن المدى فى الشوقيات الثابتة لايتجاوز فى القصائد التسع (١٣٫٥) . وذلك مع تعدد الموضوعات التى عالجها بين موضوعات تاريخية وتأملية وإسلامية ووطنية وغزلية ووصفية . ويبرز فى هذا المقام قصيدته زحلة وفيها أبياته المشهورة :

ياجارة الوادى طربت وعادنى ... مايشبه الأحلام من ذكراك
مثلت فى الذكرى هواك وفى الكرى ... والذكريات صدى السنين الحاكى
ولقد مررت على الرياض بربوة ... غناء كنت حيالها ألقاك
ضحكت إلىّ وجوهها وعيونها ... وشممت فى أنفاسها رَيّاك

ففى هذه القصيدة بلغت **قيمة «ك»** (٣٧٫٣) . وقد يثير الدهشة أن نجد قصيدة أخرى لشوقى هى «الحرية الحمراء» . وفيها تصل **قيمة «ك»** إلى (٣٧٫١) . أى أن بينها وبين القصيدة الأولى تطابق شبه تام فى قيمة (ك) . فى مطلع هذه القصيدة يقول شوقى :

فى مهرجان الحق أو يوم الدم ... مهج من الشهداء لم تتكلم
يبدو على هاتور نور دمائها ... كدم الحسين على هلال محرم

ومرد الدهشة إلى تطابق القصيدتين فى **قيمة (ك)** واختلافها بينا فى الموضوع والجو . وهذه الحقيقة تبيّن سمة هامة فى المقياس الذى أعملناه هى أن الخاصية التى يقيسها ترتبط بالمؤلف لابالعاطفة أو الموضوع . ويقال مثل ذلك فى الموازنة بين قصيدة الشاعر فى مؤتمر مبايعته بالإمارة (٢٣٫٨) . وذكرى كارنارفون (٢٤) وشهيد الحق (٢٤٫٥) وقصيدة المؤتمر» (٢٥) .

وتقودنا الموازنة بين الشوقيات المجهولة والثابتة إلى عدد من الملاحظات الهامة نجملها فيما يلى :

١ ــ إن ثمة قصائد فى الشوقيات الثابتة والمجهولة تتسم بالتشابه فى الموضوع والتباعد فى الشكل قد حققت تقاربا واضحا فى قيمة «ك» . ومثال ذلك ماسبق أن أشرنا إليه من تقارب **قيمة «ك»** فى

الشوقيتين الثابتتين «تحية للترك» (٣ر٣٠) و«الأندلس الجديدة» (٢ر٣٣) ، وفى الشوقية المجهولة «يتيمة التيجان» (٥ر٣٣) .

٢ ـ إن من الشوقيات المجهولة قصائد عالجت موضوعا واحدا واختلفت مع ذلك قيمة «ك» فيها اختلافا ظاهرا ، ومثال ذلك «رواية فاشودة» (٣ر١٠) و«حكاية السودان» (٧ر٣٥) .

وهذا دليل جديد فى رأينا على اختلاف المصدر بين القصيدتين نضيفه إلى الدليل الأول وهو وقوع القصيدة الأولى دون الحد المعيارى الأدنى للمدى بفارق كبير.

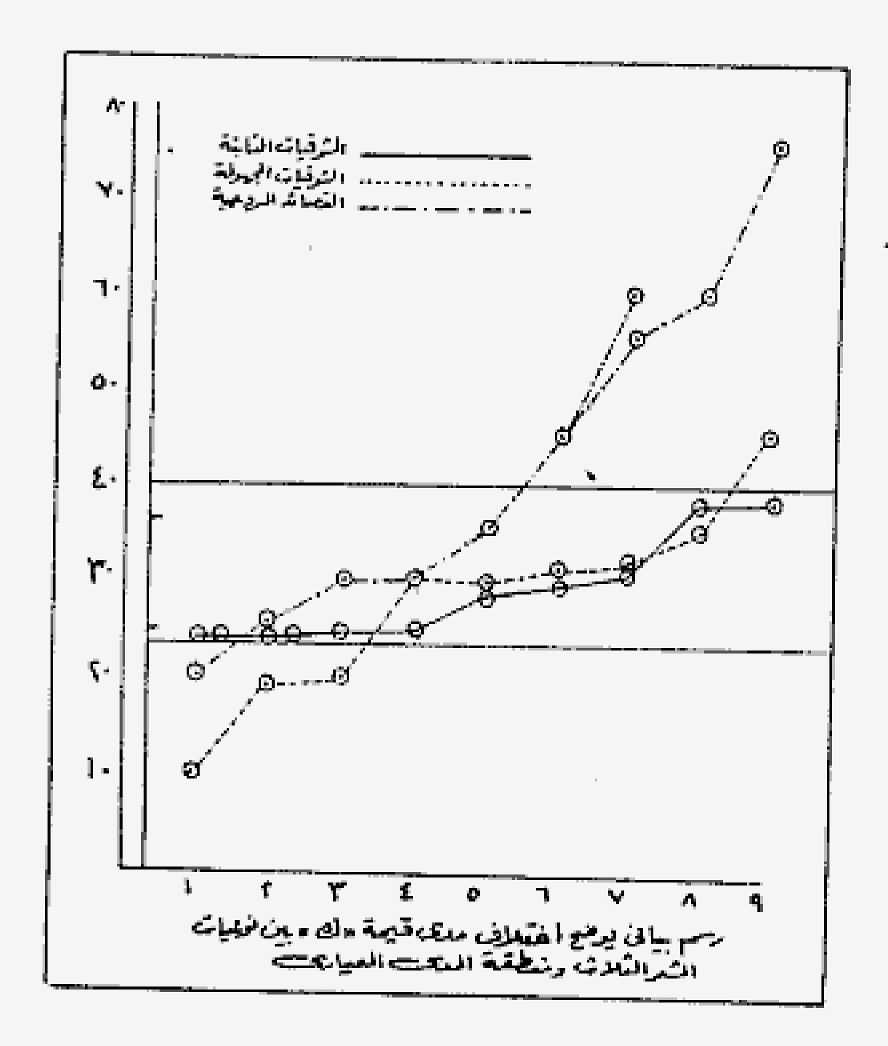
٣ ـ إن الشوقيات الثلاث المجهولة التى هجافيها الشاعر الزعيم أحمد عرابى تقدم لنا مثالا واضحا على دقة المقياس وحساسيته ، إن هذه القصائد الثلاث يختلف بعضها عن بعض فى جوانب شكلية كثيرة ؛ فمن حيث الوزن نجد إحداها من البسيط والأخريين من الوافر . وأما من حيث الطول فقصيدة (عاد لها عرابى) تتألف من ١٨ بيتا و١٦٦ كلمة ، وقصيدة (عرابى ومَاجَنَى) تتألف من ٤٥٦ كلمة وعدة أبياتها ٤٦ بيتا ، وقصيدة (صوت العظام) من ٨٠٨ كلمة وعدة أبياتها ٩٠ بيتا .

وإذا وضعنا بإزاء هذا الاختلاف ماسجلته قيمة ك فى القصائد الثلاث وجدناها على الترتيب (٨ر٣٠) و(٥ر٣١) و(١ر٣٣) . وهى نسب متقاربة إلى أبعد حد .

أما حين نصل بالموازنة إلى القصائد الروحية فسنجد ملاحظات ذات غناء كبير فى تحديد موقف هذه القصائد من جهة وفى الإبانة عن طبيعة مقياس يول من جهة أخرى . وهذه هى :

١ ـ تتفاوت قيمة «ك» تفاوتا واضحا بين قصائد ذات حظ كبير من التجانس الموضوعى . ومن أمثلة ذلك قصيدة «الذكرى السادسة والعشرين» (١ر٢٢) وقصيدة «تحية وعرفان»[٦٠] وعن كلتا القصيدتين يقول الدكتور رءوف عبيد إنها قيلت فى المناسبة نفسها . ومع ذلك بلغ الفرق بينهما (٩ر٣٧) أى مايقارب ثلاثة أمثال المدى فى جميع الشوقيات الثابتة . ومن أصعب الصعب مع وجود هذا الدليل الإحصائى نسبة القصيدتين إلى مصدر واحد . وتوجد أمثلة أخرى كثيرة للظاهرة نفسها . منها فى العينات التى درسناها : «ذكريات» (١ر٢٦) و«حنين الذكريات» (٣ر٥٧) و«خواطر» (٦ر٧٦) .

٢ ـ فى قصيدتين إحداهما ثابتة والأخرى روحية جاءتا على وزن ورَوِيٍّ واحد هما : «ذكرى كارنارفون» و«إلى المتشككين» . ونلاحظ أن الدكتور عبيد أورد القصيدة الثانية على أنها معارضة للأولى . وأن شوقى قد عدل فيها عن رأيه فى علم الروح والمشتغلين به . ومع ذلك سجلت قيمة «ك» فى القصيدة الأولى (٢٤) وفى الثانية (٦ر٤٦) بفارق يصل إلى (٦ر٢٢) . وهو فارق لايمكن التغاضى عنه .



رسم رقم (٢)

وهكذا يتضح ـ وبالنظرة المجردة إلى الرسم البيانى (٢) ـ التفاوت الواضح فى الخواص بين الشوقيات الثابتة والقصائد الروحية كما تتضح فى الوقت نفسه مدى حساسية المقياس وقدرته على التشخيص .

خامسا : ظاهرة التداخل فى قيمة «ك» بين الشوقيات الثابتة والقصائد الروحية

يتضح من الجداول السابقة ومن الرسم البيانى أن قيمة «ك» فى عدد من القصائد الروحية تقع داخل حدود المدى المعيارى . وهذه القصائد هى : قصيدة «فى الذكرى السادسة والعشرين» (١ر٢٢) و«ذكريات» (١ر٢٦) و «مأساة التفرقة العنصرية» (٧ر٢٩) «وصوت من الغيب» (٢ر٣٧) . وقد تثير هذه القصائد عند بعض القراء مشكلة فى نسبتها إلى شوقى مادمنا قد رضينا بتحكيم مقياس يول لاختبار صحة هذه النسبة . وهنا لابد من تأكيد أمور :

أولها : أن الذين يؤكدون نسبة هذه القصائد إلى شوقى لم يختصوا قصيدة أو مجموعة من القصائد بالنسبة ومن ثم نسبوها إليه جميعا وعلى ذلك كان إبطال نسبة بعضها بالدليل الإحصائى مرجحا قويا لإبطال نسبتها كلها ؛ إذ ليس الأمر فى القصائد الروحية مقاربا ولاشبيها بالأمر فى الشوقيات المجهولة التى اعتمد فيها محققها على القرائن والملابسات وشهادة الرجال فى القول بالنسبة . مما يجوز معه الحكم بصحة النسبة أو فسادها على بعض القصائد دون بعض .

ثانيها : أن ماتختص به القصائد الروحية من اتساع كبير فى المدى هو المسئول أساسا عن وقوع بعضها داخل حدود المدى المعيارى .

ثالثها : أن الاتساع الكبير فى مدى قيمة «ك» هو الأساس الذى

حكمنا بمقتضاه بتعدد مؤلفى القصائد الروحية مما يتيح الفرصة لتداخل الخصائص الأسلوبية فى كثير من الأحيان .

رابعها : أن وقوع هذا التداخل فى الخواص الأسلوبية عند بعض المؤلفين أمر وارد . ولقد أوضحنا فى دراسة سابقة «أن أسلوب الكاتب أو الشاعر لايمكن تمييزه بالطرق الإحصائية على نحو متكامل إلا باستخدام طاقم متعدد من المقاييس يمكن به قياس عدد كبير من الخواص الأسلوبية» . وذكرنا أيضا «أن من المتوقع عند الموازنة على سبيل المثال – أن تتقاطع خطوط توزيع الخواص الأسلوبية على نحو غير منتظم ؛ فقد يتفق الأسلوبان (أ) و(ب) فى خاصية يختلفان فيها عن الأسلوب (ج) على حين يثبت استخدام مقياس آخر لخاصية أخرى التشابه بين (أ) و(ج) دون (ب) من ثم يتم التحديد والتمييز بين الأساليب على أساس اعتماد أكبر مجموعة ممكنة من الخواص يتميز بها أسلوب من أسلوب مع وجود الفرصة للتشابه بين هذا الأسلوب أو ذلك فى خاصية أو أكثر»[11] لذلك لابد من اللجوء إلى مقياس آخر (أو عدة مقاييس أحيانا) عند حدوث التداخل بين الأسلوبين فى نتائج المقياس الأول . وبمثل هذه الطريقة يمكن فحص التداخل كما يمكن أيضا أن تختبر النتائج التى أدت إليها هذه المقاييس مجتمعة . ولتحقيق هذه الغاية ينبغى استخدام مقاييس مختلفة لإنجاز عدد من المهمات الأساسية من بينها :

١ – فحص القصائد التى تقع فيها قيمة «ك» خارج المدى المعيارى .
٢ – فحص القصائد المتداخلة من النوعيات الثلاث .
٣ – تحديد القصائد المشكوك فى نسبتها بناء على نتائج القياس .
٤ – فحص عينات كافية من الأشعار الثابتة النسبة إلى الشعراء الآخرين من جيل الشاعر أو طبقته ؛ أولئك الذين قد ترشحهم بعض الفروض لأن يكونوا مصدرا للشعر غير المنسوب وإجراء الموازنات الضرورية التى يمكن على أساسها إقامة حكم موضوعى فى القضية .

ولاشك أن مثل هذا العمل جدير بأن يكون موضوعا لرسائل جامعية جادة .

ولعلنا بمثل هذا التناول الموضوعى للغة النصوص نستطيع أن نستنقذ دراسة النص الأدبى من خطرين عظيمين ؛ فأما أولها فخطر المعالجة النقدية التى يرسل البعض من أصحابها القول بلا حدود وأسوار . غارقا فى التعميم والذاتية . لايجشم نفسه عناء تحديد مصطلح أو ضبط منهج . وأما ثانيهما فخطر مجموعة من اللغويين أرادوا أن يتجاوزوا عيوب تلك المعالجة النقدية فوقعوا دون مايتطلبه منهج الدرس اللغوى من علمية المنهج وانضباط الوسائل ، ولم يفهموا من استخدام الإحصاء إلا مجرد العد الحسابى فأضاعوا جهودا طائلة فيما لانفع فيه ولاجدوى منه .

أولا : المصادر

١ – الشوقيات ج ١ . ٢ طبعة المكتبة التجارية الكبرى بدون تاريخ .
٢ – الشوقيات المجهولة فى جزءين جمعها وحققها مع الدراسة والتعليق الدكتور محمد صبرى .
د . **رؤوف عبيد** الإنسان روح لاجسد طبعة ثانية ١٩٧١
د . **رءوف عبيد (ناشر)** عروس فرعون

ثانيا المراجع

د . **أحمد الحوفى**
١ – وطنية شوقى . دار نهضة مصر بدون تاريخ ط ٣ .

د . **سعد مصلوح**
٢ – الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية . دار البحوث العلمية الكويت . ١٩٨٠ .
٣ – قياس خاصية تنوع المفردات فى الأسلوب : دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات العقاد والرافعى وطه حسين . مجلة كلية الآداب – جامعة الملك عبد العزيز . المجلد الأول . ١٤٩ – ١٧٠ .

د . **محمد صبرى**
٤ – التاريخيات والوطنيات فى شعر شوقى . مهرجان شوقى المجلس الأعلى للفنون والآداب . القاهرة .

٥ – Benett, P.
The Statistical Measurement of a Stylistic Trait in Julius Caesar and «As You Like It» in **Statistics and Stylistics**, ed. by Doležel and Baily, 1969.

٦ – Enkvist N. E.
Linguistic Stylistics, Mouton, 1973.

٧ – Vašak, P.
«Metodi Ustanovlenjä Spornogo avtorestva» in **Prague Studies in Mathematical Linguistics**, 3, 1972.

٨ – Yule, G. U.
«Statistical Study of Literary Vocabulary» Cambridge University Press, 1944.

الهوامش :

(١) انظر لبيان «مفهوم النمط والانحراف» كتابي «الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية» . الكويت ، دار البحوث العلمية ، ١٩٨٠ ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

(٢) انظر المرجع السابق الفصل الثالث بعنوان «الإحصاء ودراسة الأسلوب» ص ٣٧ – ٤٨ .

(٣) انظر:
N. E. Enkvist, «Linguistic Stylistics». Mouton. 1973, p. 129.

(٤) د . محمد صبري : الشوقيات المجهولة ١ / ٤٦ .

(٥) السابق : ١ / ٣ .

(٦) الشوقيات المجهولة : ١ / ٤٦ .

(٧) ثمة إشارات إلى طبعة ثالثة من الكتاب ولكن لم يتهيأ لنا الاطلاع إلا على الطبعة الثانية .

(٨) رءوف عبيد : الإنسان روح لا جسد ج١ / ٥٢٦ .

(٩) صدر الكتاب عن دار الفكر العربي ، ١٩٧١ .

(١٠) مقدمة عروس فرعون : ٣٦ – ٣٧ .

(١١) السابق : ٣٧ .

(١٢) انظر في الباب الرابع من كتاب «عروس فرعون» تقارير كل من الدكتور إبراهيم أنيس ، والدكتور أحمد الحوفي ، والأستاذ أحمد الشايب ، والدكتور بدوي طبانة ، والأستاذ علي الجندي ، والشيخ محمد زكريا البرديسي ، ومن الشعراء : عزيز أباظة وأحمد عبد المجيد فريد والعوضي الوكيل ومحمد طاهر الجبلاوي ومحمد مصطفى الماحي . أما تقرير الدكتور شوقي ضيف فقد كان مثالا جيدا لحسن التخلص سواء من القول بالتشابه بين الشعرين أو من الإقرار بالوساطة الروحية .

(١٣) كانت مجموعة الشعراء أميل إلى استخدام العبارات المتحمسة وذهب الشيخ البرديسي مذهبهم . أما الإقرار المتحفظ فكان من نصيب الدارسين الجامعيين في الأعم الغالب .

(١٤) عروس فرعون : ٢٠١ – ٢٠٢ .

(١٥) السابق : ٢٠٢ .

(١٦) عروس فرعون : ٢٠٢ .

(١٧) أرّخ الدكتور صبري لهذه الأجزاء وظروف إصدارها تأريخا ضافيا في مقدمته للشوقيات المجهولة : ١ / ٢٦ – ٣٩ فليرجع إليه من شاء .

(١٨) الشوقيات : طبعة المكتبة التجارية : ٤ / ٥ .

(١٩) لم أتمكن من الرجوع إلى أعداد هذه الدورية . وأظن أن في القدر الذي أورده الدكتور رءوف عبيد كفاية .

(٢٠) انظر كتابي «الأسلوب : دراسة لغوية إحصائية» . الكويت دار البحوث العلمية ١٩٨٠ . ص ١١ ، ٩٣ ، ٩٦ . وأيضا مقالا لي بعنوان : «قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب» مجلة كلية الآداب جامعة الملك عبد العزيز المجلد الأول . (ص ١٥٢ ، ١٦٨) .

(٢١) انظر ص ٣٠ – ٣٣ من كتابي «الأسلوب» .

(٢٢) سبق أن درست قياس خاصية تنوع المفردات دراسة نظرية وتطبيقية باستخدام نماذج من كتابات العقاد والرافعي وطه حسين في بحث سبقت الإشارة إليه .

(٢٣) انظر عرضا لمقاييس تمييز أسلوب المؤلف في :
Enkvist, op. cit, pp. 129-135.

وانظر بالروسية :
P. Vašak, «Metodi ustanovlenja spornogo avtovestva», in **Pragues Studies in Mathematical Linguistics**, 3. 1972, pp. 142-147.

(٢٤) ربما يتاح لنا تقديم شرح مفصل لهذه النظرية مع أمثلة تطبيقية أخرى في عمل قادم إن شاء الله .

(٢٥) اعتمدنا في عرض المقياس على كتاب يول . وأفدنا كثيرا من إيضاحات بينيت وابنكفست وفانساك في تبسيط العرض ما أمكن ذلك .

P. Benett, «The Statistical Measurement of a Stylistic Trait in Julius Caesar and «As You Like It» in **Statistics and Stylistics**, ed. by Doležel Baily, p. 29.

(٢٦) والمراد به ما يسميه علماء المنطق بالاسم الكلي وهو الذي يشترك في معناه أفراد كثيرة ككتاب وقلم وقرية ومدينة .. الخ .

(٢٧) مطلع القصيدة :
مرحبا بالربيع في ريعانه ... وبأنواره وطيب زمانه

(٢٨) مطلع القصيدة
في الموت ما أعيا وفي أسبابه ... كل امرئ رهن بطي كتابه

(٢٩) مطلع القصيدة :
إلام الخلف بينكم إلاما ... وهذي الضجة الكبرى علاما

(٣٠) مطلع القصيدة :
صرح على الوادي المبارك ضاحي ... متظاهر الأعلام والأوضاح

(٣١) مطلع القصيدة :
حياة ما نريد لها زيالا ... ودنيا لا نود لها انتقالا

(٣٢) مطلع القصيدة :
بحمدك يا إله العالمينا ... وحمدك يا أمير المؤمنينا

(٣٣) مطلع القصيدة :
يا أخت أندلس عليك سلام ... هوت الخلافة عنك والإسلام

(٣٤) مطلع القصيدة :
شيعت أحلامي بقلب باك ... ولمت من طرق الملاح شباكي

(٣٥) مطلع القصيدة :
في مهرجان الحق أو يوم الدم ... مهج من الشهداء لم تتكلم

(٣٦) مطلع القصيدة :
قف ناج أهرام الجلال وناد ... ...

(٣٧) مطلع القصيدة :
قل للمؤيد ما دهاك ... يدك التي صفعت قفاك

(٣٨) مطلع القصيدة :
شكرتك في أحداثها الشهداء ... وترنمت بثنائك الأحياء

(٣٩) مطلع القصيدة :
صفار في الذهاب وفي الإياب ... أهذا كل شأنك يا عرابي

(٤٠) مطلع القصيدة :
أهلا وسهلا بحاميها وفاديها ... ومرحبا وسلاما يا عرابيها

(٤١) مطلع القصيدة :
عرابي كيف أوفيك الملاما ... جمعت على ملامتك الأناما

(٤٢) مطلع القصيدة :
جلوسك أم سلام العالمينا ... وتاجك أم هلال العز فينا

(٤٣) مطلع القصيدة :
تأمل في الوجود وكن لبيبا ... وقم في العالمين فقل خطيبا

(٤٤) مطلع القصيدة :
عش للخلافة ترضاها وترضيها وتنشىء السكة الكبرى وتحميها

(٤٥) مطلع القصيدة :
كبّرت باسم الخالق المعبود الحج جسمع أم طواف العيد

(٤٦) مطلع القصيدة :
اب الزمان بمرتع الإقبال متوفقا بسيره المتشالى

(٤٧) مطلع القصيدة :
يا عاذل السمراء قف دون النزق أولم تك الأجناس صنوا من علق

(٤٨) مطلع القصيدة :
مصر الأبية والخطوب تسودها والعسف في محن الصروف شديدها

(٤٩) مطلع القصيدة :
الروح أظهره المعاد فجددى - يا نفس - عهدك بالحبيب واسعدى

(٥٠) مطلع القصيدة :
فضت رموز الغيب من أحقابه والفتح أزهر من عنان قبابه

(٥١) مطلع القصيدة :
بروحي الحق صفا واذكر وطال الوفاء وأطرى السير

(٥٢) مطلع القصيدة :
مستأثرا بالذكريات سواليا أحيا شعوفا للودائع راعيا

(٥٣) مطلع القصيدة :
بركب الزمان أبيا خطر ربيع الحياة يحي البشر

(٥٤) د . محمد صبرى : التاريخيات والوطنيات في شعر شوقى . مهرجان أحمد شوقى
المجلس الأعلى للفنون والآداب . القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٢٣٢ .

(٥٥) عدد ٨ نوفمبر ١٨٩٨ .

(٥٦) الشوقيات المجهولة . ١ / ١٣١ .

(٥٧) أطلق عام الكفء على قضية الزوجية الشهيرة التى كان لها ضجة كبرى في الرأى العام سنة ١٩٠٤ . وهى خاصة بفسخ عقد زواج الشيخ على يوسف من ابنة السيد عبد الخالق السادات لعدم الكفاءة في النسب . (التحرير)

(٥٨) الشوقيات المجهولة : ٢ / ٣٠

(٥٩) السابق .

(٦٠) عدد ١ سبتمبر ١٩٠٣ .

(٦١) الشوقيات المجهولة : ١ / ٣٠٦ .

(٦٢) السابق .

(٦٣) يرجع إلى الدكتور أحمد الحوفى بفضل الكشف عن القصائد الثلاث . وقد استدل على نسبتها إلى شوقى بما أسبغته «اللواء» من أوصاف على صاحبها مثل قولها : «الشاعر من أكبر الشعراء بل أكبرهم بلا نزاع» وقولها : «جادت قريحة أبلغ الشعراء» أو «أبلغ البلغاء» . وأثبتها من بعد لشوقى الدكتور صبرى استدلالا بنبية الأسلوب . انظر وطنية شوقى . ط ٣ . القاهرة د . ت . ص ٩ ، ٢١٥ - ٢٢٠ وها هو ذا القياس الإحصائى الموضوعى يثبت صحة النسب .

(٦٤) انظر بحثنا عن «قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب» ص ١٦٧ .



مليم‌جنيه	اسم الكتاب	اسم المؤلف
٢٥ر٠٠٠	القاموس الإسلامى ٥ مجلدات .	أحمد عطية الله
٣ر٠٠٠	ليلة ٢٣ يوليو ، مقدماتها ، أسرارها ، أبعادها .	أحمد عطية الله
٣٨ر٥٠٠	موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية ٩ جزء .	د . أحمد شلبى
٢٠٥٠٠	موسوعة النظم والحضارة الإسلامية ١٠ كتب .	د / أحمد شلبى
٤ر٠٠٠	المكتبة الإسلامية المصورة لكل الأعمار ١٠ كتب .	د / أحمد شلبى
٥ر٠٠٠	الحسن البصرى من عمالقة الفكر والزهد فى الإسلام .	د / مصلح سيد بيومى
٣ر٥٠٠	مع الإيمان فى رحاب القرآن .	محمد خليفة
٢ر٠٠٠	الهزيمة الثالثة الكفاح التاريخى للصومال الغربى .	إبراهيم عبد الله محمد
٢٥ر٠٠٠	فيض الخاطر ١٠ كتب .	أحمد أمين
٣ر٥٠٠	قواعد اللغة الفارسية .	د / أمين عبد المجيد بدوى
١ر٥٠٠	أمهات النبى صلى الله عليه وسلم .	د / محمد عبد القادر أحمد
٣ر٥٠٠	دراسات فى أدب ونصوص العصر الأموى .	د / محمد عبد القادر أحمد
٢ر٥٠٠	أبو زيد الأنصارى ونوادر اللغة .	د / محمد عبد القادر أحمد
١٧ر٠٠٠	تاريخ الإسلام السياسى ٤ جزء .	د / حسن إبراهيم حسن
٢ر٥٠٠	زعماء الإسلام .	د / حسن إبراهيم حسن
٤ر٠٠٠	التاريخ الإسلامى العام .	د / على إبراهيم حسن
٢ر٥٠٠	استخدام المصادر وطرق البحث .	د / على إبراهيم حسن
٤ر٠٠٠	العلاقات السياسية الدولية والمشكلات الكبرى .	د / راشد البراوى
٥ر٠٠٠	قاموس النهضة للمصطلحات الدبلوماسية والسياسية . إنجليزى ـ عربى	د / راشد البراوى
٣ر٠٠٠	الشطرنج علما وفنا .	عبد الرحمن محفوظ
٢٥ر٠٠٠	موسوعة تاريخ العالم ٨ جزء .	ت . لانجر
٣ر٠٠٠	العلوم السلوكية والإنسانية فى الطب .	د / منير فوزى
٣ر٥٠٠	ورشة الوسائل التعليمية .	محمد يوسف الديب
٣ر٠٠٠	علم النفس التربوى والتوافق الاجتماعى	عبد المجيد عبد الرحيم
٢ر٥٠٠	دور الحضانة ، انشاؤها ، وتجهيزها .	د / فوزية دياب .
٢ر٥٠٠	قصة الفلسفة اليونانية .	أحمد أمين / زكى نجيب محمود
٢ر٠٠٠	تأملات فى الفكر الإسلامى .	د / عبد اللطيف العبد
٢ر٠٠٠	ست رسائل فى التراث العربى الإسلامى .	د / عبد اللطيف العبد
٢ر٠٠٠	دراسات فى فكر ابن تيمية .	د / عبد اللطيف العبد
٣ر٥٠٠	الوسائل التعليمية .	د / عصمت مطاوع
٥ر٠٠٠	أسس الصحة النفسية .	د / عبد العزيز القوصى

الصورة الفنيّة في شعر شوقي الغنائي

أنواعها، مصادرها، سماتها

عبد الفتاح محمد عثمان

يتردد مصطلح الصورة الفنية كثيرا فى كتابات الدارسين والنقاد ؛ بحيث أصبح من الممكن القول بأنه لايوجد باحث يتصدى لدرس الشعر ونقده ، وتمييز جيده من رديئه . والمقارنة بين شاعر وآخر . دون أن تكون الصورة ذروة عمله وسنامه . وجوهر بحثه ولبابه . فهى الأساس الذى يعتمد عليه . فى تقييم موهبة الشاعر . وكشف أصالته . وسبر أغواره الشعورية . وقدرته على التوغل بحسه الممتد فى قلب الطبيعة . وارتياد عالم الإنسان بكل معاناته . وطموحاته . وأشواقه . غير أن المثير لدهشة الباحث . هو أن هذا المصطلح مع تردده وشهرته وخطره فى مجال النقد الأدبى . مازال من أكثر المصطلحات غموضا . وتهويما بل تضليلا أيضا ! ويرجع السبب فى هذا لغموض مفهوم الصورة من حيث علاقتها بالمدركات الحسية من ناحية . والفكر الذى استدعاها وآثارها من ناحية أخرى . ناهيك عن اختلاف المذاهب الأدبية فى موقفها منها . وتفسيرها لها . ونظرتها إلى قيمتها فى الصياغة الشعرية .

ـ وهذا الضباب الذى يلبد جو الصورة . يجعل تحديد المصطلح امرا ضروريا ، ومدخلا طبيعيا للولوج إلى عالم الصورة الفنية عند شوقى ، خاصة أن غبارا كثيفا قد أثير حول هذه القضية فى حياته وبعد موته . فغامت الرؤية من تضارب الآراء بين متحمس له . يهلل لبراعته فى تشكيل الصورة الفنية . ومتعصب عليه يتهمه بضآلة الصورة وعقم الخيال .

غير أنه فى غمرة الحماس . وحميا الانفعال نسى المتحمس . والمتعصب تحديد مفهوم الصورة . وبيان المذهب الذى ينتمى إليه . ونوع الرؤية التى يرى بها طبيعة الصورة . حتى بات من حق القارىء أن يتساءل أى صورة يقصد ؟ وبأى رؤية يرى ؟ وإلى أى اتجاه ينتمى ؟

إن تحديد المصطلح ، وبيان الاتجاه . والاحتكام إلى الوثائق النصية هو وحده الذى يساعد على إبراز الحقيقة العلمية المحايدة فى هذه القضية الحيوية التى تتصل بجوهر الفن الشعرى عند شوقى

٢

لتحديد مصطلح «صورة» ينبغى علينا أن نفرق بين نوعين من الوجود :

وجود الشئ حاضرا ماثلا أمام البصر . ووجوده غائبا متمثلا أمام البصيرة ؛ فى حالة الوجود الأول يبدو المدرك الحسى على هيئته الواقعية . ويكون مستقلا عن وجودى . فلا يربطنى به سوى أنه يشغل وعيى الحاضر . ومن ثم لايمكننى التحكم فيه . وتغيير هيئته . كما أن وجوده المادى مشترك بينى وبين غيرى من الناس .

ولكن حين يغيب المدرك الحسى عن مجال رؤيتى البصرية . فإنه لايفقد وجوده . ولذلك يمكننى إثارته واستدعاؤه . وهذا الاستدعاء

يتم بوساطة الذهن وبجهد إرادى واع من قبل ، وحين يمثل فى الذاكرة فإنه يمثل بصورته على هيئته التى شاهدتها من قبل .

فالوجود الأول وجود الشىء ، والوجود الثانى وجود صورة الشىء . وعلى حين أبدو فى الوجود الأول مقيدا سلبيا أبدو مع الوجود الثانى حراً إيجابيا ، فيمكننى أن أنمّيه وأضمه فى سلك صور أخرى مشابهة ، أو مخالفة لعلاقة بينها ، كما يمكننى تفتيت الصور الجزئية . وتشكيلها على نحو جديد فيه من الواقع وفيه من الخيال أيضا .

غير أن الخيال فى استدعائه للصورة قد يكتفى بمجرد توليدما مر بالحس من مرئيات . وقد يتجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد عناصرها من المرئيات السابقة . وهى فى ذاتها أصيلة لاعهد للمرئيات الواقعية بها . فهو قوة حرة تقوم بالمقارنة ، والتركيب ، والتمييز . وتحليل الأشياء والتأليف بينها . وتوحيدها . وتشكيلها على نحو جديد . كما أنه يجسد الأفكار التجريدية فى صور مادية محسوسة . ويشخص الجمادات فى هيئة كائنات عاقلة تحس . وتشعر . وتتحرك . فهو يعيد صياغة الواقع . ويحطم الحواجز بين الإنسان والطبيعة ، وبين الماديات والمعنويات .

الخيال الفاعل الخلاق هو «الخيال الإنتاجى» عند ديكارت . و«الأول» عند كولبردج . بينما الخيال الوهمى أو السلبى هو «الخيال العام» عند ديكارت . و«الثانوى» عند كولبردج .

والصورة المتولدة عن الخيال الأول هى الصورة الفنية . بينما الصورة المتولدة عن الخيال الثانى هى الصورة النمطية أو الوهمية .

والأولى هى التى تهمنا فى هذه الدراسة .

وقد لقيت الصورة بهذا المفهوم ـ من حيث هى وليدة الخيال ـ نفورا من الكلاسيكيين . فالمعرفة عن طريق الصور هى أدنى درجات المعرفة . وعالم الخيال هو عالم المعرفة الزائفة الناقصة ، بينما عالم العقل هو عالم الحقائق الواضحة المتميزة . ومن ثم تجلى فى شعرهم القصد فى الصور . وخضوعها للأعراف والتقاليد . والأمور المستقرة الثابتة . ولتحكيم العقل الذى يضبطها ويحدد مسارها .

ويبدو هذا فى قول «بوالو» : **«لاشىء أجمل من الحقيقة . وهى وحدها أهل لأن تحب . ويجب أن تسيطر فى كل شىء . حتى فى الخرافات . حيث لايقصد بما فى الخيال من براعة الإجلاء الحقيقة أمام العيون ؛ فيجب أن تمر كل الصور والعبارات فى مصفاة العقل حتى لاتفجأ الجمهور . ولاتمس مااستقر لديه»**[1] .

وقد أحدث الإيمان بقدرة العقل . وإهمال قيمة الخيال رد فعل عند الرومانتيكيين . فأصبحت لغة الخيال والصور عندهم تفضل فى الشعر لغة العقل . وأضحى الشاعر صانع الصور لامكتشف الحقائق . ومن ثم ركزوا على توضيح مفهوم الصورة من حيث وحدتها العضوية . وعلاقتها بالإنسان فى الكشف عن خلجاته الشعورية . وحقائقه النفسية . ورصد عالمه الداخلى . والربط بينه وبين الطبيعة . فهو يراها من خلال مشاعره . ويضفى عليها صبغة نفسه . ويقابل بين مناظرها وإحساسه . وقد ترتب على هذا نتيجة خطيرة تتمثل فى أن قيمة الصورة لاتبدو فى قدرتها على عقد التماثل الخارجى بين الأشياء وإيجاد الصلات المنطقية بينها . وإنما قدرتها فى الكشف عن العالم النفسى للشاعر ، والمزج بين عاطفته والطبيعة . يقول وردزورث فى إحدى رسائله : **«إن العواطف والصور يجب أن تتزاوجا ليذوب كلاهما فى الآخر ، ويتمثلا طبيعيا لذى الذهن فى نشوة فنية»**[2] .

كما أن على الشاعر أن يراعى الأصالة والصدق الفنى فى صوره . فلا يستعيرها من خارج ذاته . ولايعتمد على الصيغ الجاهزة التى فقدت نضارتها بكثرة الاستخدام . يقول «بودلير» : **«الفنان الحق والشاعر الحق هو الذى لايصور إلا على حسب مايرى ومايشعر . فعليه أن يكون وفيا حقا لطبيعته هو . ويجب أن يحذر ـ حذره من الموت ـ أن يستعير عيون كاتب آخر أو مشاعره . مهما عظمت مكانته . وإلا كان إنتاجه الذى يقدمه إلينا بالنسبة له ترهات لاحقائق .»**[3]

غير أن تركيز الرومانتيكيين على عالم الذات . ومغالاتهم فى قدرة الخيال . وولعهم بالصور المجنحة . أدى إلى ظهور البرناسيين الذين ينظرون إلى الصورة على أنها لوحات وصفية يسجلها الشاعر للمنظر الطبيعى باعتباره شاهدا على مايراه . فلا يتخذ من المنظر دعامة فلسفية لآراء يعتنقها . ولايجعل منه رموزا لحالات نفسية تخص عالمه هو ، فهو يلجأ إلى الصور المجسمة (البلاستيكية) . لأنها هى التى تعكس مظاهر الأشياء . ولذلك قارنوا الشعر بالنحت . وقربوا بين الشاعر والمثال . وكانت صلة الشعر بالنحت أقوى عندهم من صلة الشعر بالرسم أو بغيره من الفنون التشكيلية .

بقى من المذاهب الأدبية . المذهب الرمزى الذى دعا إلى تراسل الحواس . وإلغاء الحواجز بين الماديات المحسوسة . والمعنويات المجردة عن طريق عنصرى التشخيص والتجسيد . فالرمزيون يرون **«أن الانفعالات التى تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسى . فقد يترك الصوت أثرا شبيها بذلك الذى يتركه اللون أو تخلفه الرائحة ، ومن ثم يصبح طبيعيا أن تتبادل المحسوسات ، فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى . بل قد يضفى الشاعر** خصائص الماديات على المعنويات . أو يخلع سمات المعنويات على الماديات» .

وبذلك يكون أمامنا أكثر من مفهوم للصورة . هو الصورة العقلانية عند الكلاسيكيين . والذاتية المجنحة عند الرومانتيكيين . والوصفية (البلاستيكية) عند البرناسيين . والتجريدية التشخيصية عند الرمزيين .

فأى صورة من هذه الصور كان يستخدمها شوقى فى شعره ؟ ومأأنواع الصور التى استخدمها ؟ ومامصادرها ؟ وماسماتها ؟

كل هذه قضايا سيتناولها البحث بالدراسة والتحليل . وسوف يجد القارىء أن شوقى قد استخدم كل أنواع الصورة . واستقى مادتها من مصادر مختلفة . وكانت لها سماتها المميزة .

ليس فى هذا القول تعجل لقطف الثمرة قبل نضوجها ، أو التهليل لنتيجة لم تحسم بعد ، وإنما هو حقيقة علمية وصل إليها البحث من خلال فقه النصوص واستنطاقها ، وتأملها فى مصادرها .

٣

كان شوقى يؤمن بدور الخيال وأهميته . ويراه أحد العناصر الأساسية التى يتشكل منها جوهر الشعر . وقد وضح ذلك بنفسه حين تعرض لتحديد مفهوم الشعر فقال : «الشعر فكر وأسلوب . وخيال لعوب . وروح موهوب»(٥)

والخيال اللعوب هو المتحرك المنتج الذى يتميز بالإيجابية والقدرة على تغيير الواقع . ونسج خيوطه من جديد . بحيث لايكتفى باستعادة المدركات الحسية . وإنما يعيد صياغتها وتركيبها على نحو يتجاوز الواقع المادى . والنسق المنطقى . فيحطم الحواجز بين الماديات والمعنويات . ويقرب بين الإنسان والطبيعة فيمتزج بها . ويقيم علاقات بينه وبينها تسمح له بتشخيصها . والحوار معها . وسماع نبضها .

وقد طبق شوقى هذه النظرية فى شعره . بحيث نجد تنويعا واعيا فى مجال استخدام الصورة الفنية ، ويمكننا من خلال النصوص ـ التى سوف نتكىء عليها كثيرا ـ تصنيف صوره على النحو التالى :

الصورة التشخيصية :

وهى التى يستخدمها الشعراء فى تشخيص مظاهر الطبيعة الصامتة . والمتحركة . بحيث تضحى الطبيعة شخوصا عاقلة تتفاعل . وتتجاوب . وتستشعر وجود الإنسان . وتسمع بعض عواطفه . ويخلع عليها الشاعر من ذاته . فتمتزج الذات بالموضوع ليتحدا فى رحاب الفن .

ولقد بلغ شوقى فى استخدام هذه الصورة حدا رائعا من الإتقان والإبداع . وخاصة فى تصوير الطبيعة التى تبدو فى شعره حية متحركة نابضة . تتحرك . وتسمع . وترى . وتتكلم . فهى شخوص عاقلة جميلة مرحة تمتلىء بالحيوية والحياة .

لنقرأ هذا النص الذى يصف فيه مشاهد الطبيعة وهو فى طريقه إلى الأستانة قادما من أوروبا :

كشف الغطاء عن (الطرول) وأشرقت
منه الطبيعة غير ذات ستار
شبهتها (بلقيس) فوق سريرها
فى نضرة . ومواكب . وجوارى
أو (بابن داود) وواسع ملكه
ومعالم للعز فيه كبار
هوج الرياح خواشع فى بابه
والطير فيه نواكس المنقار
قامت على ضاحى الجنان كأنها
رضوان يزجى الخلد للأبصار
كم فى الخمائل وهى بعض إمائها
من ذات خلخال وذات سوار
وحسيرة عنها الثياب . وبضة
فى الساعات تجر فضل إزار
وضحوك سن تملأ الدنيا سنى
وغريقة فى دمعها المدرار
ووحيدة بالنجد تشكو وحشة
وكثيرة الأسراب بالأغوار
ولقد تمر على الغدير تخاله
والنبت مرآة زهت بإطار
حلو التسلسل موجه وخريره
كأنامل مرت على أوتار
مدت سواعد مائه وتألقت
فيها الجواهر من حصى وجمار
ينساب فى مخضلة مبتلة
منسوجة من سندس ونضار»(٦)

إن الصورة هنا تحفل بالشخصيات . فقد تحولت الطبيعة فى وجدان الشاعر إلى أناس ، فهى بلقيس . وابن داود . ورضوان . والخمائل صارت فى خياله إماء تتحلى بالأساور والخلاخيل . تستر نفسها . أو تعرى جسدها البض . تضحك فتملأ الدنيا سرورا . أو تبكى فتغرق الدنيا دموعا . تعيش وحيدة منعزلة . أو جميعا مع أترابها .

والغدير فى هذه الطبيعة الجميلة رقيق عذب كأنامل الإنسان الرقيقة التى تداعب الأوتار . وهو إنسان له سواعد يمد الأرض بالجواهر والحصى .

لقد زالت الحواجز بين عالم الإنسان . وعالم الطبيعة . وتحول الصامت الهامد إلى حى عاقل متحرك .

وإذا كانت هذه الصورة تمثل رؤية شوقى للطبيعة دون أن تكون هناك صلة وجدانية تربطه بها . فإن هناك من الصور مايوضح هذه الصلة الوجدانية التى يبدو فيها الشاعر عاشقا للطبيعة . يفتح صدره لها . ويحتضنها . ويناجيها . بل يقبلها أيضا .

لنقرأ هذه الصورة الوجدانية التى يجعل فيها شوقى من الطبيعة شخصا يحبه . ويمتزج به . ويبادله الهوى وهى عن مدينة زحلة «بلبنان» ، يقول فيها :

يا جارة الوادى . طربت وعادنى
مايشبه الأحلام من ذكراك
مثلت فى الذكرى هواك وفى الكرى
والذكريات صدى السنين الحاكى

ولقد مررت على الرياض بربوة
غناء كنت حيالها ألقاك
فضحكت إلىَّ وجوهها وعيونها
ووجدتُ في أنفاسها ريّاك
فذهبتُ في الأيام أذكر رفرفاً
بين الجداول والعيون حواك
أذكرتِ هرولة الصبابةِ والهوى
لما خطرتِ يقبّلان خطاكِ؟
لم أدرِ ما طيبُ العناقِ على الهوى
حتى ترفّق ساعدي فطواكِ
وتأودتْ أعطافُ بانِكِ في يدي
واحمرّ من خفريهما خدّاكِ
ودخلت في ليلين: فرعِك والدجى
ولثمت كالصبح المنوّر فاكِ
ووجدت في كُنه الجوانحِ نشوةً
من طيب فيكِ، ومن سُلاف لماكِ
وتعطّلتْ لغةُ الكلام وخاطبتْ
عينيَّ في لغة الهوى عيناكِ
ومحوت كلَّ لبانةٍ من خاطري
ونسيتُ كلَّ تعاتبٍ وتشاكي
لاأمس من عمرِ الزمان ولاغدٌ
جُمِع الزمانُ فكان يومَ رضاكِ[7]

إن شوقى فى هذه الصورة تجاوز ماوصل إليه الرومانتيكيون فى حبهم للطبيعة وتعلقهم بها، فالرومانتيكى يرى الطبيعة من خلال مشاعره. ويضفى عليها صبغة نفسه. ويقابل بين مناظرها وإحساساته. فالطبيعة تحيا فينا كما يقول «ورد زوررث» فى إحدى قصائده: «فى حياتنا وحدها تحيا الطبيعة: **فحياتنا ثياب عرسها. وحياتنا كفنها.. وفيما ننظر ونتأمل ليس لدينا ماهو أسمى شأنا مما تتيحه هذه الطبيعة الباردة لذوى القلوب الميتة والنفوس المضطربة من الدهماء. واها! ولكن من الروح نفسها يجب أن ينبثق ضوء وعظمة. وسحاب لطيف متألف يلف الأرض جميعا. ومن الروح نفسها يجب أن ينبعث صوت عذب قاهر. ومن مهد الروح الخالص تنبت الحياة وعناصرها فى كل ماهو جميل**»[8]. فشوقى لم يكتف بتمثل الطبيعة. والاستمداد منها. بل عشقها هذا العشق العارم الذى تمثل فى الصورة السابقة.

وإذا كان شاعرنا قد أحب الطبيعة لذاتها فى هذه الصورة. فإنه قد أحبها لارتباطها بذكريات عزيزة تثيرها فى وجدانه. فهو يبكى شبابه. ويذكر أحلامه. ويصف وجيب قلبه. وخفق مشاعره. فى جو وجدانى عميق تفصح عنه هذه الصورة الحية فى وصفه لغاب «بولونيا» التى رآها فى كهولته. فتذكر شبابه، حيث كانت له صبوات فى هذا المكان إبان وجوده فى فرنسا لدراسة الحقوق

يقول شوقى فى ابيات تفيض بالشجن

يا غابَ بولون. ولى ذِمَم عليك ولى عُهودْ
زمنٌ تقضى للهوى ولنا بِظلّكَ. هل يعود؟
حُلُمٌ أريدُ رجوعَه ورجوعُ أحلامى بعيد
وهَبِ الزمان أعادَها هل للشبيبةِ مَن يُعيد؟
ياغاب بولون. ولى وَجْد مع الذكرى يَزيد
خَفَقَتْ لرؤيتكَ الضلو عُ. وزُلْزِل القلبُ العَميد
هلا ذكرت زمان كنـا والزمانُ كما نريد
نطوى إليك دجى الليا لى والدُّجى عنا يَذود
فنقول عندكَ مانقو لُ. وليس غيرُك من يُعيد
نُطق هوىً وصبابةٌ وحديثُها وَتَرٌ وعُود
نَسْرى. ونَسرح فى فضا ئك. والرياح به هُجودْ
والطيرُ أقعدها الكرى والناس نامت والوجود[9]

إن رؤية الطبيعة فى هذا المكان خلقت تكثيفا شعورياً ناوش خيال الشاعر فارتد من الحاضر إلى الماضى. واعتصر وجدانه فى وصف اللحظة الآنية التى تقطر شجنا وأسى، حيث تتجسد المفارقة بين الماضى والحاضر. وتبدو سطوة الزمن. وتهاويل الأحلام. وطيور الذكريات المغرّدة، ووعى المكان بأيام مضت ولن تعود!

والجانب الوجدانى فى الصورة التشخيصية يبدو واضحا فى تلك الصلات الوجدانية التى يعقدها مع الطير رمز الغربة والحب الضائع. والشجن الرقيق. وقد برع شوقى فى استغلال هذه الصورة لبث لواعجه، والتعبير عن أساه العميق فى الغربة الروحية أو الجسدية.

يقول مخاطبا: «الحمام»:

أبثك وجدى ياحمام. وأودع
وإنك دون الطير للسر موضع
وأنت معين العاشقين على الهوى
تئنُّ فنُصغى. أو نحنُّ فتسمع
أراك يمانيا ومصرُ محلّتى
كلانا غريبٌ نازحُ الدارِ. موجع
هما الشأنان: دانٍ فى التغرب آمن
وناءٍ على قرب الديار مروَّع
ومن عجب الأشياء أبكى وأشتكى
وأنت تغنى فى الغصون وتسجع
لعلك تخفى الوجد. أو تكتم الهوى
فقد تمسك العينان والقلب يدمع

ولعل من أصدق شعره وأشجاه فى هذا المجال حواره مع نائح الطلح فى مقدمة قصيدته التى نظمها فى منفاه بأسبانيا. ويحن فيها للوطن:

يانائح (الطلح) أشباه عوادينا
نشجى لواديك أم نأسى لوادينا»

ماذا تقصّ علينا غير أنّ يدا قصّت جناحك جالت فى حواشينا ؟

رمى بنا البينُ أيكاً غير سامرنا أخا الغريب - وظلا غير نادينا

كل رمته النوى ريش الفراق لنا سهما وسُلّ عليك البينُ سكّينا

إذا دعا الشوقُ لم نبرح بمنصدع من الجناحين عى لايلبينا

فإن يك الجنسُ ياابن الطّلح فرّقنا إن المصائب يجمعن المصابينا[11]

إن الصلة بين الشاعر والطبيعة تبدو من خلال هذه النصوص عميقة . لاتقتصر على مجرد إدراك التماثل الخارجى . والعلاقات المنطقية بين الأشياء . وإنما يتوغل بحسه الممتد داخل محرابها ويلمس قلبها . ويعاملها بألفة . ويعيش مع كائناتها فى توحد وجدانى يبثها همومه . ويشكو لها لو اعجه

وقد يتفنن شوقى فى رسم الصورة التشخيصية فتبدو طريقة جديدة حافلة بالبهجة . أو حزينة قاتمة تلطم الخدود وتشق الجيوب !

ومن النوع الأول قوله يصف حديقته . أو بتعبير أدق يصف شعور حديقته لمقدم زائر جديد هو أحد الكتاب الإنجليز :

روضى ازّينتْ وأبدت حلاها حين قالوا : ركابكم فى الطريق
مثل عذراء من عجائز روما بشروها بزورة البطريق
ضحك الماء . والأقاحى عليها قابلته الغصون بالتصفيق
زرتها والربيع فصلا . فخفّت نحو ركْبيكما خفوف المشوق
فاتزلا فى عيون نرجسها الغض صيانا وفوق خدّ الشقيق[12]

ومن النوع الثانى قوله يصف شعور النبات غبّ موت عثمان غالب عالم النبات :

ضجت لمصرع غالب فى الأرض مملكة النبات
أمت بتيجان عليه من الحداد منكسات
قامت على (ساق) لغيبته وأقعدت الجهات
فى مأتم تلق الطبيعة فيه بين النائحات
وترى (نجوم الأرض) من جزع موالد كاسفات

ولم يقتصر استخدام شوقى للصورة التشخيصية على الطبيعة الصامتة والمتحركة . وإنما تجاوزه إلى التعبير عن بعض الأشياء التى يريد إضفاء الطابع الإنسانى عليها كالقلب والدمع . والهلال . والآثار.فالقلب راهب فى الضلوع :

راهب فى الضلوع للسفن فطن كلما ثرن شاعهن بنقس

والدمع يقبل التراب ويحيى الوطن :

سبقن مقبلات الترب عنى وأدين التحية والخطابا

والهلال يجزع ويبكى على الزعيم مصطفى كامل بدمع قان :

لفوك فى علم البلاد منكسا جزع الهلال على فتى الفتيان
ماأحمرّ من خجل ولامن ريبة لكنما يبكى بدمع قان[12]

والآثار تحس وتشعر كقوله :

قف بتلك القصور فى اليم غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا
كعذارى أخفين فى الماء بضا سابحات به وأبدين بضا[13]

الصورة التجسيدية :

وهى الصورة التى يتمكن الشاعر بواسطتها من التعبير عن المعنويات فى قالب مادى محسوس بحيث تكون قريبة الفهم للقارىء . فالشىء المحسوس بطبعه أقرب إلى الفهم من المعقول . فالفكرة المجردة تتجسد فى هيئة مادية محسوسة تبصر أو تسمع أو تذاق أو تشم . فهى تخضع لمعطيات الحواس التى تشكلها التشكيل المناسب .

وقد عمد شوقى إلى استخدام الصورة التجسيدية فى تقريب المعانى إلى ذهن قارئه بإلباسها لباسا حسيا واقعيا يوضحها ويقربها . ويجعل فهمها فى متناول الخاصة والعامة ، لأنه كان يؤمن بالأبيات السائرة التى تذاع ويشتهر أمرها بين الناس . ويعتبر هذا من بلاغة البيان حيث يقول : «أساطين البيان أربعة : شاعر سار بيته . ومصور نطق زيته . وموسيقى بكى وتره . ومثال ضحك حجره»[14] وهذا هو سر اهتمامه بشعر الحكمة والأمثال . وتجسيد الفكرة المعنوية فى قالب حسّى مادى .

فالحياة تتمثل له فى تناقضها بعرس أقيم على جوانبه مأتم والحرية تحتاج إلى سلوى تداوى جرحها . وهذه السلوى كالبلسم . ولابد من بسمة تعلو وجه الحرية . وهذه البسمة حزينة كالتى تعلو فم الثكلى . ووجه الأيم . يقول شوق :

إذا انظرت إلى الحياة وجدتها عرسا أقيم على جوانب مأتم
لابد للحرية الحمراء من سلوى ترقّد جرحها كالبلْسم
وتبسم يعلو أسرتها كما يعلو فم الثكلى وثغر الأيم[15]

وفن الشعر . وهو معنى معقول جسّده شوق فى صور كثيرة . فهو زهر . وملك له ظلال على ربوة الخلد . وكرسى . وصولجان . وأثره المعنوى فى تحقيق المتعة والفائدة أبلغ من عزف النحاس . يقول شوق :

أين نوز الربيع من زهر الشعـ ـر إذا ماأستوى على أفنانه ؟
سرمد الحسن والبشاشة مهما تلتمسه تجده فى إبانه
حسنُ فى أوانه كلُّ شىء وجمال القريض بعد أوانه
ملك ظله على ربوة الخلـ ـد وكرسيّه على خلجانه
أمسر الله بالحقيقة والحكـ ـمة فالتفتا على صولجانه[16]

وشعره غناء فى الفرح وعزاء الترح :

كان شعرى الغناء فى فرح الشر ق وكان العزاء فى أحزانه

وهو رحيق يذاق :

ماالرحيق الذى تذوقون من كر مى وإن عشت طائفا بدنانه

وهبوب الحمام لذة سجع ... أين فضل الحمام فى تحنانه
ولسر فى اللهاة ماللمغنى ... من يد فى صفاله وليانه[17]

والقصيدة يد بيضاء :

بالأمس قد حليتنى بقصيدة ... غراء تحفظ كاليد البيضاء

وفضل الأديب ، وهو معنى يعقل ، جسده شوقى فى صورة النهار ، والبيان فى صورة الشمس ، والعبرات فى صورة النهر الذى يجرى . يقول فى رثاء المنفلوطى :

واصعد سماء الذكر من أسبابها ... واظهر بفضل كالنهار مذاع
حر البيان قديمه وجديده ... كالشمس جدة رقعة وشعاع
ومرقرق العبرات تجرى رقة ... للعالم الباكى من الأوجاع[18]

والرسائل البليغة حواش من الزهور والنباتات حول منابع الماء وهى غذاء لايشق به الصغير ولا الكبير . وهى سهول من الفصحى يقف الأديب عندها ولايتجاوزها إلى الربى والهضاب ويقول فى رثاء يعقوب صروف :

رسائل من عفو الكلام كأنها ... حواشى عيون فى الطروس عذاب
هى الخصص لايشق به ابن نعيمة ... غذاء ولايشق به ابن خصاب
سهول من الفصحى وقفت بها الهوى ... على مالديها من ربى وهضاب[19]

والمعالى والمجد يتجسدان فى صورة حسية . حتى إنهما يوسدان فى التراب . يقول فى رثاء ثروت باشا :

أجلْ حُملتْ على النعش المعالى ... ووُسدت الترابَ المكرماتُ
وحمّلت المدامعُ ركن سلم ... تشيعه الفوارس والكماة
وحل المجد حفرته وأمسى ... يطيف به النوائح والبكاة[20]

وهناك عشرات الأمثلة يجسد فيها شاعرنا فكرة الموت ، والمجد ، والأخلاق . والرحمة . والفن . نكتفى منها بمثال واحد هو قصيدته فى رثاء الفنان سيد درويش . حيث يتجلى التجسيد فى صور بصرية وسمعية وحركية تروق وتعجب :

يقول شوقى :

بلبل إسكندرىٌ أيكهُ ... ليس فى الأرض ولكن فى السماء
هبط الشاطىء من رابية ... ذات ظل ورياحين وماء
يحمل الفن نميرا صافيا ... غدق النّبع إلى جيل ظماء
يملأ الأسحار تغريدا إذا ... صرف الطّير إلى الأيك العِشاء

لاترقْ دمعا على الفن فمن ... يعدم الفنُّ الرعاة الأمناء
هو طير الله فى ربوته ... يبعث الماء إليه والغذاء
روّح الله على الدنيا به ... فهى مثلُ الدار . والفن الفناء
تكتسى منه ومن آذاره ... نفحة الطِّيب وإشراق البهاء
وإذا ماخرِمتْ رقته ... فشتْ القسوة فيها والجفاء
وإذا ماسئمت أو سئمت ... طاف كالشمس عليها والهواء
وإذا الفن على الملك مشى ... ظهر الحسن عليه والرواء[21]

إن الفن قد تجسد هنا فى صور حسية مادية ، بصرية وسمعية ، ومذوقة ومشمومة . حيث نجد البلبل والرابية والشاطىء والظل والرياحين والنمير الصافى ، والطيب وإشراق البهاء . والشمس والهواء . عالم من الصور الحسية المتنوعة أبدعتها ريشة شوقى .

الصورة التجريدية :

وهى الصورة التى يستخدمها الشاعر حين يريد تشبيه المحسوس بالمعقول . أو المعقول بالمعقول . فالشىء المادى المحسوس قد يقارن بفكرة ذهنية مجردة . كما أن الفكرة الذهنية المجردة قد تقارن بفكرة أخرى أكثر منها وضوحا . وهذه الصورة تحتاج إلى إعمال الفكر . وكد الذهن . وإثارة انتباه المتلقى . حيث يحشد طاقته الذهنية لإدراك مدلول الصورة .

وقد استخدم شوقى هذه الصورة . فشبه المحسوس بالمعقول كتشبيه شروق الشمس بالأمل الحبيب . وغروبها بالأجل البغيض . والشروق والغروب مشهدان حسيان يدركان بالبصر بينما الأمل والأجل معنيان يدركان بالبصيرة .

يقول فى وصف الشروق والغروب :

فشروقها الأمل الحبيب لمن رأى ... وغروبها الأجل البغيض لمن درى

وتشبيه قصر أنس الوجود بالسطر فى كتاب مجد مصر . فالمشبه حى والمشبه به معقول يحتاج إلى تأمل وفطنة :

يالقصورا نظرتها وهى تقضى ... فسكبت الدموع والحق يقضى
أنت سطر ومجد مصر كتاب ... كيف سام البلى كتابك فضا[22]

ومثال تشبيه المعقول بالمعقول قوله :

تبنلت للعلم الشريف كأنه ... حقيقة توحيد وأنت صحابى

وقوله :

نعيش ونمضى فى عذاب كلذة ... من العيش أو لذة كعذاب

ويدخل فى إطار الصورة التجريدية . وصف الإنسان بصفات تجريدية لا تتحقق فى منطق الواقع . بل تدخل فى إطار التجريد كمقارنته بالجواهر مثل قول شوقى فى رثاء ثروت باشا . وكان قد عاد ميتا من أوربا .

باتت على الفلك فى التابوت جوهرة ... تكاد بالليل فى ظل البلى تقدْ
يفاخر النيل أصدافَ الخليج بها ... وما يدب إلى البحرين أو يرِدْ
إن الجواهر أسناها وأكرَمها ... ما يقذف المهدُ لا ما يقذف الزَّبد
حتى إذا بلغ الفلك المدى انحدرت ... كأنها فى الأكفّ الصارم الفرد
تلك البقية من سيف الحمى كِسَرٌ ... على السرير ومن رمح الحمى قصدْ
قد ضمها فُرْكا نعش يطاف به ... مقدم كلواء الحق منفرد[23]

وقد حفلت مسرحيات شوقى الشعرية بهذه الصورة التجريدية

التي تقوم على خلق مدركات بصرية وهمية متحررة من مواضعات العرف والعادة، وتحطيم الحواجز بين الماديات والمعنويات، حتى إن أحد الباحثين المعاصرين أدخل بعض هذه الصور في إطار المذهب الرمزي.

ولنقرأ هذا المشهد الذي تأمله الباحث كما تأملناه، وهو نشيد الموت الذي يتغنى به «**إياس**» شادى الملكة في الفصل الرابع من المسرحية بعد مصرع «**أنطونيو**» يمهد فيه لمصرع كليوباترا:

يا موت مل بالشراع واحمل جريح الحياة
سريا لمقلوع السراع إلى شطوط النجاة
شراعك الفضي في لجه الستيرى
كالحلم في الغمض يجرى ولا يجرى
في ظل ليل ساج أقسم لا يسرى
مهلل الديباج مطيب الستر
في يقظة يظهر في أم أرى حلما
فلك من الجوهر يخترق الظلما
على الدجى لاح محسبه نجما
ليس به ملاح مكلله ألما[24]

«وللوهلة الأولى يبدو ما في هذه الأبيات من موسيقى متموجة شفافة، وصور ظليلة يلجأ فيها الشاعر إلى تشخيص المعنويات، وخلق مدركات بصرية وهمية تذكرنا بمحاولة الشاعر الفرنسي «رامبو» خلق تيارات صورية متحررة من مواضعات المنطق والعادة، فالموت في نظر شوقي أوكليوباترا يتعبير أدق زورق، ولكنه زورق غريب يندّ عن كل تصور طبيعي أو عرفي، فهو من الجوهر وشراعه من الفضة، ولجته من التبر، ثم هو زورق تجريدي لا يمكن تحقيقه إلا فيما يشبه الرؤيا، فهو كالحلم يجرى ولا يجرى مخترقا قلب الظلماء كالشهاب الخاطف، إلى حيث تنتظره كليوباترا التي تركزت أشواقها على الموت تتق به عار الحياة تحت وطأة الرومان. وبهذه الصورة التجسيدية التجريدية معا يضعنا الشاعر في منطقة بين المحسوس والمعنوى، أو قل بين الحلم واليقظة، بحيث يصعب القبض على مادة الصورة، وإن لم يسعنا إلا الاستجابة لما فيها من جو نغمي آسر»[25].

ومن المشاهد الوصفية الرائعة التي اجتمعت فيها الصور التشخيصية، والتجسيدية، والتجريدية، وتعانقت فيها المحسوسات، والمعقولات، وتصافح الوهم والواقع، واختلط عبق التاريخ بأريج الحاضر، ذلك المشهد الذي يصور فيه شوقي الطبيعة في قصيدته «الربيع ووادي النيل».

إن الخيال في هذه القصيدة مجنح، والصور حية متحركة، والمشاهد متتابعة، وكل صورة في ذاتها خلابة فاتنة، ولكنها تفتقد وحدة الجو النفسي كما سنوضح فيما بعد.

لنقرأ بعض أبيات القصيدة أولا كدليل على الطاقة التصويرية لدى شوقي، وسنرى أن كل بيت يضم صورة رائعة:

ملك النبات. فكل أرض داره تلقاه بالأعراس والأفراح
منشورة أعلامه من أحمر قان. وأبيض في الربى لماح
لبست لمقدمه الخمائل وشيها ومرّحن في كنف له وجناح
الورد في سرر الغصون مفتح متقابل يثنى على الفتاح
ضاحي المواكب في الرياض مميز دون الزهور بشوكة وسلاح
مرّ النسيم بصفحتيه مقبلا مرّ الشفاه على خدود ملاح
والياسمين لطيفة ونقية كسريرة المتنزه المسماح
متألق خلل الغصون كأنه في بلجة الأفنان ضوء صباح
والجلنار دم على أوراقه قاني الحروف كخاتم السفاح
وكأن محزون البنفسج ثاكل يلقى القضاء بخشية وصلاح
وعلى الخواطر رقة وكآبة كخواطر الشعراء في الأتراح
والنخل ممشوق القدود معصب متنزين بمناطق ووشاح
وترى الفضاء كحائط من مرمر نضدت عليه بدائع الألواح
الغيم فيه كالنعام: بدينة بركت. وأخرى حلقت بجناح
والشمس أبهى من عروس برقعت يوم الزفاف بعسجد وضاح[26]

إننا من خلال قراءة هذا النص نشعر أننا نعيش في مهرجان الطبيعة، حيث تلقى الأرض الربيع بالأعراس والأفراح، فالخمائل تتحلى بوشيها، والورود تتفتح، والنسيم يقبل خدود الورد، والياسمين كنية الإنسان السمح، والبنفسج حزين كثاكل يلقى القضاء، والنخيل ممشوق كبنات فرعون.

ثم هذه الصورة الرائعة الجديدة في الشعر العربي للفضاء الذي يشبه حائط المرمر، والغيم الذي يشبه النعام البدين والمحلق. إنها إعجاز فني!

الصورة الوصفية (البلاستيكية):
وهذه الصورة يراد بها مطلق التجسيم والتكبير بصرف النظر عن ارتباطها بالوجدان، أو رمزها لحالات نفسية خاصة. ومجال عمل هذه الصورة في المحسوسات حين يلحق الأقل بالأكثر والأخفى بالأظهر، وما هو أخفى في الصفة بما هو أشهر فيها. وتعتمد هذه الصورة على إدراك التماثل الخارجي بين الأشياء، ومثال هذا النوع وصف منظر طلوع البدر من سفينة:

والبدر منك على العوالم يجتلى بِشْر الوجوه وزحمة الأبصار
متقدم في النور محجوب به موف على الآفاق بالأسفار
يا درة الغواص أخرج ظافرا يمناه يجلوها على النظار
متهللا في الماء أبدى نصفه يسمو بها والنصف كاسر عار
وافى بك الأفق السماء فأسفرت عن فلك ماس. في سوار نضار
ونهضت. يزهو الكون منك بمنظر ضاح ويحمل منك تاج فخار
الماء والآفاق حولك فضة والشهب دينار لدى دينار[27]

ووصف سفينة في عرض البحر

وجبالا موائجا في جبال تتدجى كأنها الظلماء
ودويا كما تأهبت الخيل وهاجت حماتها الهيجاء
لجة عند لجة عند أخرى كهضاب ماجت بها البيداء
وسفين طورا تلوح وحينا يتولى أشباحهن الخفاء

تنازلات فى سيرها صاعدات   كالفوادى يهزهن الحداء[28]

ووصف طائرة :

أعقاب فى عنان الجو لاح   أم سحاب فر من هوج الرياح
أم بساط الريح ردته النوى   بعدما طوف فى الدهر وساح
أو كان البرج ألقى صوته   فترامى فى السماوات الفساح[29]

إن هذه الصور تخلو من الانفعال الوجدانى ، وتفتقد المشاعر الحارة التى تربط بين الشاعر وموضوعاته . ولكنها نجحت فى وظيفتها التجسيمية ، وتهويل الصورة أمام القارىء ، وتمكنت من إيجاد صلات بين الأشياء قد تبدو بعيدة . فهى تدل على الذكاء والفطنة أكثر مما تفصح عن المشاعر .

الصورة الدرامية :

وهى الصورة التى تحفل بالحركة ، والتوتر ، والنمو ، فتتدافع الأحداث ، وتنمو المواقف ، وتتابع المشاهد فى وحدة نامية متآزرة ، ويتركز الاهتمام فى هذه الصورة على الفعل والحركة ، والصراع الذى يضفى على المشهد حيوية وتدفقا ، وتستخدم العناصر اللغوية من مفردات وتراكيب ، فى تعضيد الصورة الدرامية وإبرازها ، بحيث تتشكل فى النهاية من الحدث ، واللغة ، والإيقاع الموسيقى .

وقد بلغ شوقى فى استخدام هذا النوع من الصورة حدا رائعا من القدرة والإتقان ، بحيث يشعر القارىء أن المشهد يتحرك أمامه بكل جزئياته وعناصره . فالحدث ينمو ، والألفاظ تتدافع ، والإيقاع الموسيقى يتناغم . فالصورة بكل معطياتها الحسية والمعنوية تتفجر بالحركة والحياة . وهناك عشرات الأمثلة على الصورة الدرامية فى شعر شوقى ، ولكننا سنكتفى بصورتين إحداهما من قصيدة «كبار **الحوادث فى وادى النيل**» ، والثانية من قصيدة «**النيل**» .

والصورة الأولى تمثل ابنة فرعون التى أسرت عند احتلال قمبيز لمصر سنة ٥٢٥ ق . م . وقيدت بالسلاسل على مرأى من أبيها ، وتصف الصراع المحتدم فى نفسها : ونفس فرعون :

بنت فرعون فى السلاسل تمشى   أزعج الدهر عَريها والحفاء
فكأن لم ينهض بهودجها الدهـ   ـر ولا سار خلفها الأمراء
وأبوها العظيم ينظر لما   رُدِّيَتْ مثلما تردّى الإماء
أعطيت جرّة وقيل : إليك النهـ   ـر قومى كما تقوم النساء
فمشت تظهر الإباء ، وتحمى الد   مع أن تسترقه الضراء
والأعادى شواخص وأبوها   بمكان الخطب صخرة صماء
فأرادوا لينظروا دمع فرعو   ن ، وفرعون دمعه العنقاء
فأروه الصديق فى ثوب فقر   يسأل الجمع والسؤال بلاء
فبكى رحمة وما كان مَنْ يبـ   ـكى ولكنما أراد الوفاء[30]

إن هذه الصورة تخلو من الخيال المعتمد على الصورة البيانية ، فليس فيها تشبيه ، أو استعارة ، ولكنها تحفل بالحركة والصراع ، وتقدم لنا الحدث بطريقة مؤثرة تثير الأسى والشجن .

والصورة الثانية تصف مهرجان النيل ، والاحتفال بإلقاء فتاة جميلة فى خضمه ، وهى التى يطلق عليها عروس النيل ، وسط مظاهر الحفاوة والتكريم .

لنقرأ هذه الصورة ، ونرى إلى أى حد تعاون الحدث الدرامى مع الموسيقى الصوتية ، والتشكيل البنائى فى خلق مشهد مفعم بالحياة ، يجسد المشاعر المتضاربة ، والأحاسيس العارمة ، وطبيعة الموقف الحافل بالرهبة ، والخطر ، والفرح ، والتضحية ، والقداسة ، والصراع .

يقول شوقى :

ونجيبة بين الطفولة والصبا   عذراء تشربها القلوب وتعلق
كان الزفاف إليك غاية حظها   والحظ إن بلغ النهاية موبق
لاقيت أعراسا ، ولاقت مأتما   كالشيخ ينعم بالفتاة وتزهق
فى كل عام درة تلقى بلا   ثمن إليك ، وحرة لا تصدق
حول تسائل فيه كل نجيبة   سبقت إليك متى يحول فتلحق
زفت إلى ملك الملوك يحثها   دين ويدفعها : هوى وتشوق
ولربما حسدت عليك مكانها   ترب تمسح بالعروس وتحدق
مجلوة فى الفلك يحدو فلكها   بالشاطئين مزغرد ومصفق
فى مهرجان هزت الدنيا به   أعطافها ، واختال فيه المشرق
فرعون تحت لوائه وبناته   يجرى بهن على السفين الزورق
حتى إذا بلغت مواكبها المدى   وجرى لغايته القضاء الأسبق
وكسا سماء المهرجان جلالة   سيف المنية وهو صلت يبرق
وتلفتت فى اليم كل سفينة   وانثال بالوادى الجموع وحدقوا
ألقت إليك بنفسها ونفيسها   وأتتك شيقة حواها شيق
خلعت عليك حياءها وحياتها   أأعز من هذين شىء ينفق
وإذا تناهى الحب واتفق الفدى   فالروح فى باب الضحية أليق[31]

إن اختيار الوزن الذى يتيح امتداد حركة الصراع ونموها ، وقافية القاف بما ترمز إليه من رصانة ، وجزالة ، وتدفق ، وجهارة ، واندفاع ، قد ساعد على تصوير المشهد المفعم بشتى المشاعر والأحاسيس ، والذى تتضارب فيه العواطف ، وتشتد حركة الصراع الدرامى وتتسع لتشمل الطبيعة والإنسان . فكل جزئيات المشهد تتحرك وتلهث ، وقد لعبت الأفعال هنا دورا خطيرا حل محل الصور التقليدية ، ودفع بالحركة نحو مسارها الطبيعى ، فالأفعال: يحثها ، يدفع ، يجرى ، جرى ، انثال ، حدَّقوا ، ألقت ــ أتتك ، خلعت ، كلها توحى بالحركة والاندفاع ، واللهفة ، وسرعة إيقاع الأحداث .

كما أن استغلال التجانس الصوتى بين الكلمات ، ساعد على إحكام الصورة ، وتآلفها ، وجلالها فالعروس نجيبة تضحى بالنفس والنفيس ، وهى مشتاقة تلبس شيقاوتخلع على النيل الحياء والحياة

لقد لعب الجناس دورا مهما فى تشكيل الصورة ؛ لأنه صدر عن

طبع مواتٍ وقريحة فياضة . لايبدو عليها التعمل والتكلف . وهو الذى قصده أحد شيوخ التراث البلاغى عبد القاهر الجرجانى حين قال : **«وعلى الجملة فإنك لاتجد تجنيسا مقبولا . ولاسجعا حسنا حتى يكون المعنى هو الذى طلبه . وساق نحوه . وحتى تجده لاتبتغى به بدلا . ولاتجد عنه حولا . ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه . وأحقه بالحسن وأولاه . ماوقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب لطلبه»**[٣٢]

فالصورة الدرامية بهذا المفهوم نسيج متماسك من الحدث الدرامى . والإيقاع الموسيقى . والتجانس الصوتى . بحيث تتجمع هذه الخيوط وتتفاعل لتحدث تأثيرها بذاتها . دون احتياج إلى العناصر البيانية .

ولاينبغى أن يفهم القارىء ولو للحظة واحدة . أن هذه الصورة يغلب عليها طابع التقرير . والسرد المباشر . فهى أقرب إلى الأسلوب الخبرى الوضعى منها إلى الأسلوب الفنى المجازى ؛ لأنها بتماسكها البنائى وتشكيلها الموسيقى . وحدثها الدرامى صورة كاملة . وظفت فيها كل الأدوات السابقة لإنجاز المشهد الحى . وإبراز الصراع الدرامى .

وبذلك يكون شعر شوقى قد حفل بكل أنواع الصورة الفنية التى وظفت للتعبير عن عالم الطبيعة . ومعالجة قضايا الإنسان . ورصد حركة التاريخ . وتسجيل الواقع المصرى بكل همومه . وأشواقه وطموحاته .

وصوره لاتندرج تحت مذهب فنى واحد . فقد أخذت من كل المذاهب ؛ حيث نجد صورا محكومة بمنطق العقل . وتعبر عن المألوف السائد فهى أقرب إلى المذهب الكلاسيكى . وصورا مجنحة تعبر عن الطبيعة من خلال المشاعر الذاتية فهى أقرب إلى المذهب الرومانتيكى . وصورا وصفية مجسمة بلاستيكية أقرب إلى المذهب البرناسى . وصورا تجريدية تقرب به من المذهب الرمزى .

٤

إذا كانت الصفحات السابقة قد أجابت عن السؤال المطروح فى غرة البحث . عن أنواع الصورة عند شوقى . وعلاقتها بالمذاهب الأدبية . وحققت نتيجة هامة مؤداها : أن شعره قد حفل بكل أنواع الصورة التى عرفتها هذه المذاهب . فإن الصفحات القادمة تحاول أن تجيب عن السؤال الثانى وهو : مامصادر الصورة الفنية عند شوقى ؟

والأمر الذى سيثير دهشة القارىء . أن شوقى نفسه هو الذى سيجيب على هذا السؤال !

يقول شوقى : **«والشعر ابن أبوين : التاريخ . والطبيعة»**[٣٣] وهذه المقولة القصيرة تفتح مغاليق المشكلات الفنية التى تواجه دارس شوقى . فمن هذين الرافدين الأساسيين استقى مادة صوره التى امتزجت بعراقة التاريخ . وعبق الطبيعة !

التاريخ :

كان التاريخ حاضرا فى وعى شوقى يتمثله حيًا فى شعره . ويصور أحداثه . ورجاله تصويرا صادقا يثير التقدير والإعجاب . والإحساس التاريخى عنده ذو مفهوم واسع ممتد . يبدأ من بداية التاريخ الفرعونى . وينتهى إلى هذا العصر الحديث ؛ فالتاريخ الفرعونى بملوكه وإنجازاته . وآثاره . واحتفالاته . وعاداته المقدسة . ومهرجاناته الموسمية حى نابض فى صوره الشعرية ؛ فرمسيس . وتوت عنخ آمون . وإيزيس . وسيزوستريس . واحتلال الهكسوس لمصر . وعبادة أبيس . واحتفالات مهرجان النيل المقدس . والأهرام . وأبو الهول . وقصر أنس الوجود كلها مشاهد تضج بالحركة والحياة !

والتاريخ الإسلامى . برسوله . ورجالاته . وأحداثه . وقيمه تجسدت فى صور كثيرة حفل بها ديوانه . بل تاريخ الأتراك بحروبهم وانتصاراتهم . وخلفائهم . ومآثرهم تنطق به صوره !

ومن يقرأ قصيدته الرائعة **«كبار الحوادث فى وادى النيل»** ـ غرة الشوقيات ـ يجد هذا الحشد من الصور المستمدة من التاريخ قديمه وحديثه . فهو يستدعى رمسيس . وسيزوستريس . وقمبيز . والإسكندر . وكليوباترا . وموسى . وعيسى . ومحمد . وعمرو بن العاص . وصلاح الدين . والأتراك . ونابليون .

ولايقتصر دور شوقى على إثارة الصور التاريخية . واستدعائها . ووصف آثارها . وإنما يتجاوز ذلك إلى استخدام دلالتها . ومشاهدها فى عقد الكثير من الصور التى تعبر عن الطبيعة . والمشاعر الذاتية .

ففى وصفه للنخل فى قصيدة **«الربيع ووادى النيل»** يشبهه ببنات فرعون . يقول :

والنخل ممشوق القدود معصب   متزين بمناطق ووشاح
كبنات فرعون شهدن مواكبا   تحت المراوح فى نهار ضاح

وفى قصيدة النخيل بين المنتزه وأبى قير يشبهه بوصيفة فرعون .

نخل إذا اتقدت فى الضحى   وجر الأصيل عليها اللهب
وطاف عليها شعاع النهار   من الصحو أو من حواشى السحب
وصيفة فرعون فى ساحة   من القصر واقفة ترتقب
قد اعتصبت بفصوص العقيق   مفصلة بشذور الذهب[٣٤]

والطبيعة فى جمالها تشبه بلقيس وابن داود :

كشفت الغطاء عن الطلول وأشرقت   منه الطبيعة غير ذات سوار
شبهها بلقيس فوق سريرها   فى نضرة ومواكب وجوار
أو (بابن داود) وواسع ملكه   ومعالم للعز فيه كبار

والمعنى الشعرى يُشبه بعيسى فى محاسنه يقول فى تحيته لشكسبير :

من كل بيت كآى الله تسكنه   حقيقة من خيال الشعر غراء
وكل معنى كعيسى فى محاسنه   جاءت به من بنات الشعر عذراء[٣٥]

وعطف مصر عليه يشبه بر أم موسى . يقول فى منفاه بالأندلس

بنا فلم نخل من روح يراوحنا ... من بر مصر وريحان يغادينا
كأم موسى على اسم الله تكفلنا ... وباسمه ذهبت فى اليم تلقينا

والقيم الدينية المستمدة من الإسلام نجد مصطلحاتها تتردد فى صوره . فالطبيعة الجميلة تبدو كأم الكتاب :

الأرض حولك والسماء اهتزتا ... لروائع الآيات والآثار
من كل ناطقة الخلال كأنها ... أم الكتاب على لسان القار(٣٦)

والفتاة الحسناء خطواتها تقوى . وسفورها جنة وتلفتها نار ! :

ممنوعة إلا الخيال بأسره ... محجوبة إلا عن الأنظار
خطواتها التقوى فلا مزهوة ... عشى الدلال ولابذات نفار
مرّت بنا فوق الخليج فأسفرت ... عن جنة وتلفتت عن نار(٣٧)

والخال على خدها يكاد يحج له :

وخال كاد يحج له ... لو كان يقبل أسوده(٣٨)

ويدخل فى إطار التاريخ معطيات التراث العربى . الذى انفعل به شوقى كثيرا . فنهل من معينه . وهضمه . وتمثله . ووعاه . وكان لذلك أثره البالغ على رصانة لغته . وجزالتها . وموسيقاها الصوتية . وهى الصفات التى اتفق نقاد شوقى جميعا على تمتعه بها . وصدارته فيها . غير أن تمثل التراث والوعى لم يتوقف عند حدود البناء الصوتى . والموسيقى . وإنما تجاوزه إلى الصورة الفنية التى رفدتها معطيات التراث . بحيث وجدناه حتى فى وصف أكثر الأمور عصرية وحداثة يستمد صوره من التراث العربى . يقول فى وصف الطائرة التى أقلت الطيارين (قدرين) و(بونية) من باريس إلى مصر :

مركب لو سلف الدهر به ... كان إحدى معجزات القدماء
مسرج فى كل حين ملجم ... كامل العدة مرموق الرواء
كبساط الريح فى القدرة أو ... هدهد السير فى صدق البلاء
أو كحوت يرتمى الموج به ... سابح بين ظهور وخفاء
يتراءى كوكبا ذا ذنب ... فإذا جدّ فسهما ذا مضاء
فإذا جاز الثريا للثرى ... جر كالطاووس ذيل الخيلاء
يملأ الآفاق صوتا وصدى ... كعزيف الجن فى الأرض العراء(٣٩)

فالصورة هنا مستمدة من التراث العربى فى التشبيه . حيث نجد السرج الملجم . وبساط الريح . والهدهد . والسهم الماضى . والطاووس . وعزيف الجن . وكلها صيغ جاهزة فقدت نضارتها بكثرة الاستخدام . واعتمادها على التشابه الخارجى دون أن تنفذ إلى حقيقة الأشياء ووقعها على الذات الشاعرة . وهو ماسنتناوله بالتفصيل فيما بعد

الطبيعة :

لقد هرع شوقى إلى محراب الطبيعة . فتعبد فيه . وخرج إلى آفاقها الرحبة الفسيحة . فوصفها وصفا حياً مؤثرا . وقد ساعدته رحلاته الكثيرة إلى أوروبا وتركيا على مشاهدة مناظر الطبيعة الجميلة . المتمثلة فى أنهارها . وجبالها . وحدائقها . وسهولها . ورباها . ووهادها وجبالها . وشمسها . وقرها . وقراها . ومدنها . بله مناظر الطبيعة فى مصر بنيلها . ونخيلها . وشمسها . وصحوها . وريفها . وسواقيها . فالطبيعة الأوروبية وصفها فى عدد من القصائد نذكر منها «**بلدة المؤتمر لناظرها فى بهجة مناظرها**» ويقصد بها «جنيف» وضواحيها . حيث الصور مستمدة من مناظر أوروبا يقول شوقى:

ناجيت من أهوى وناجانى بها ... بين الرياض . وبين ماء (سويسرا)
حيث الجبال صغارها وكبارها ... من كل أبيض فى الفضاء وأخضرا
تخذ الغمام بها بيوتا فانجلت ... مشبوبة الأجرام شائبة الذُرى
والصخر عال قام يشبه قاعدا ... وأناف مكشوف الجوانب منذرا
بين الكواكب والسحاب ترى له ... أذنا من الحجر الأصم ومشفرا
والسفح من أى الجهات أتيته ... ألفيته فرَجا يموج مدورا
نثر الفضاء عليه عقد نجومه ... فبدا زبرجده يبين مجوهرا
وتنظمت بيض البيوت كأنها ... أوكار طير أو خميس عسكرا
والنجم يبعث للمياه ضياءه ... والكهرباء تضىء أثناء الثرى(٤٠)

ووصف مشاهد الطبيعة . وهو فى طريقه إلى الأستانة قادما من أوروبا والتى يستهلها بقوله :

تلك الطبيعة قف بنا ياسارى ... حتى أريك بديع صنع البارى
الأرض حولك والسماء اهتزتا ... لروائع الآيات والآثار

ووصفه للبسفور الذى يبدؤه بقوله :

على أى الجنان بنا تمر؟ ... وفى أى الحدائق تستقر
رويدا أيها الفلك الأبر ... بلغت بنا الربوع فأنت حر

أما الطبيعة فى مصر فيكفى شاهدا على استمداد الصورة من مفرداتها الحسية . قصيدة «**الربيع ووادى النيل**» . التى يصف فيها الطبيعة المصرية بنباتها . وزهورها . وفضائها وشمسها . وغيمها ومائها . وسواقيها .

ولن نتوقف عند هذه القصيدة ؛ لأننا سنحللها عند حديثنا عن السمات الفنية . . وسنختار قصيدة أخرى جمعت صورها من الطبيعة المصرية . المتمثلة فى منطقة الجزيرة . وحى الجيزة . والتاريخ المتمثل فى الأهرام . وأبى الهول . وهى السينية التى يعارض بها **سينية البحترى** . يقول شوقى : (٤١)

وكأنى أرى الجزيرة أيكا ... نغمت طيره بأرخم جرس
قدها النيل فاستحت فتوارت ... منه بالجسر بين عرى ولبس
وأرى النيل (كالعقيق) بواديه ... وإن كان كوثر المتحسى
ابن ماء السماء ذو الموكب الفخم ... الذى يحسر العيون ويخسى
لاترى فى ركابه غير مثن ... بخميل وشاكر فضل عرس
وأرى الجيزة الحزينة ثكلى ... لم تفق بعد من مناحة رمسى
أكثرت ضجة السواقى عليه ... وسؤال اليراع عنه بهمس

وقيام النخيل همطرن شعرا   وتجردن غير طوق وسلس
وكأن الأهرام ميزان فرعو   ن بيوم على الجبابر نحس
أو قناطيره تأنق فيها   ألف جاب وألف صاحب مكس
و(رهين الرمال) أفطس إلا   أنه صُنع جنة غير فطس
تتجلى حقيقة الناس فيه   سبع الخلق فى أسارير إنسى[١٢]

فى هذا النص نجد معالم الطبيعة المصرية فى بعض أرجائها ، حيث الجزيرة بأشجارها . وأيكها . ونيلها . وجسرها . والجيزة بجلالها . وصمتها . وسواقيها . ونخيلها .

ومعالم التاريخ أيضا ، حيث الأهرام . وأبو الهول يشرفان من علٍ على منطقة الجيزة . يحملان عراقة التاريخ . وأصالة الماضى التليد . إنها لوحة ناطقة وصورة دبجها يراع شوقى . يعجز أمهر الرسامين عن إبداعها بهذه الكيفية ، حيث امتزجت الصورة البصرية . بالسمعية . بالدرامية . بالوصفية . وارتبطت كلها بمشاعر الفرح والترح فى إطار من عراقة التاريخ وعبق الطبيعة .

أليس الشعر ابنا للتاريخ والطبيعة ؟ !

٥

بقيت الإجابة عن السؤال الثالث الذى وضعناه لأنفسنا فى صدر البحث . وهو : **ماالسمات الفنية لشعر شوقى ؟ أو للصورة فى شعر شوقى ؟**

والإجابة عن هذا السؤال ليست هينة . لأنها تتضمن تقييم الصورة . بل تقييم شعره كله ، لأن الصورة كما أوضحنا . ذروة الشعر وسنامه . كما يقول التعبير القديم . أو جوهره ولبابه . كما يرى صاحب البحث . ناهيك عن الغبار الكثيف الذى أثير منذ حياة شوقى. عن طبيعة الصورة عنده بين مؤيد قد تدفعه رياح الإعجاب فيبالغ إيجابا . ومعارض قد تثنيه عواصف التعصب فيبالغ سلبا .

إن الحكم فى هذه القضية ينبغى أن يكون من خلال النصوص .. فهى الوثائق التى تعطى لكل ذى حق حقه .

ومن قراءة النصوص . وتأملها . واستنطاقها . ومراجعة الصور الفنية التى أثبتناها فى الصفحات السابقة نستطيع أن نجمل السمات الفنية للصورة على النحو التالى :

غلبة الطابع الجزئى على الطابع الكلى :

فالصورة الجزئية عنده بليغة مؤثرة حين تؤدى وظيفتها الفنية مستقلة عن أخواتها . بحيث تكون ناجحة فى غايتها التعبيرية عن المعنى المفرد المراد منها . ولكنها حين تكون خيطا فى نسيج الكل يبدو تنافرها . وعدم تجانسها .

فالصورة ليست عضوية . بمعنى أنها لاتنمو ولاتتآزر فى البنية العضوية للقصيدة . فهى ليست لبنات متماسكة فى البناء العام . مما يفقدها وحدة الجو النفسى . ووحدة المشاعر التى صاغتها .

ولنضرب مثالا على ذلك قصيدة « الربيع ووادى النيل » التى تعد غرة قصائده فى وصف الطبيعة .

لقد بدأها بداية نضرة ملونة بهيجة . فكل مافى الطبيعة مشرق جميل ، حيث الأرض تلق الربيع بالأعراس والأفراح . والورد يتفتح مسرورا يثنى على الفتاح . والنسيم يقبله . كما تقبل الشفاه خدود الملاح . والياسمين لطيف نقى كضوء الصباح ، ولكن هذه الصور الجزئية الحافلة بالبهجة والإشراق لاتلبث أن تقطع فجأة لتواجه بصور جزئية قاتمة تثير النفس بما فيها من ذكر الدم . والثكل ، والكآبة . والأتراح !

وفى غمرة هذه الصور الحزينة القاتمة يفجؤنا شوقى بصور بهيجة ملونة للسرو الذى يبدو كالمليحة فى الأفراح . والنخل المتزين كبنات فرعون فى المواكب . والفضاء اللامع المصقول كحائط من مرمر . والشمس التى تبدو أبهى من العروس . والماء الذى يتجلى كالزئبق ولكنه لايلبث أن يقطع مشاعرنا السعيدة . بهذه الصورة الحزينة للسواقى التى تندب . وتئن . وتنوح . وتشكو . وتبكى . بل تبكى وتضحك فى وقت واحد !

وسوف أكتب هذه الصورة الأربع ، فاصلا بينها ، ليدرك القارىء كم هى جميلة بديعة حين تكون مفردة . وكم هى متنافرة قلقة حين تنظم فى سياج شعورى واحد .

الصورة الأولى بهيجة :

ملك النبات فكل أرض داره   تلقاه بالأعراس والأفراح
لبست لمقدمه الخمائل وشيها   ومَرَحْنَ فى كنف له وجناح
الورد فى سرر الغصون مفتح   متقابل يثنى على الفتاح
مر النسيم بصفحتيه مقبلا   مر الشفاه على خدود ملاح
ورقائق النسرين فى أغصانها   كالدر ركب فى صدور ملاح
والياسمين لطيفة ونقية   كسريرة المتنزه المسماح
متألق خلل الغصون كأنه   فى بلجة الأفنان ضوء صباح

الصورة الثانية حزينة :

والجلنار دم على أوراقه   قانى الحروف كخاتم السفاح
وكأن محزون البنفسج ثاكل   يلقى القضاء بخشية وصلاح
وعلى الخواطر رقة وكآبة   كخواطر الشعراء فى الأتراح

الصورة الثالثة بهيجة :

والسرو فى الحِبَر السوابغ كاشفةٌ   عن ساقه كمليحة مفراح
والنخل ممشوق العذوق معصب   متزين بمناطق ووشاح
كبنات فرعون شهدن مواكبا   تحت (المراوح) فى نهار ضاح
وترى الفضاء كحائط من مرمر   نضدت عليه بدائع الألواح
والشمس أبهى من عروس بُرْقِعَتْ   يومَ الزفاف بعسجد وضاح
والماء بالوادى يخال ماربا   من زئبق أو مُلْقيات صفاح

الصورة الرابعة حزينة :

وجرت سواقٍ كالنوادب بالقرى   رعن الشجى بأنّةٍ ونواح
الشاكيات وماعرفن صبابة   الباكيات بمدمع سحاح
من كل بادية الضلوع عليلة   والماء فى أحشائها ملواح
تبكى بغارتبتْ . وتضحك إن هفت   كالعيش بين تنشط ورزاح
هى فى السلاسل والغلول ، وجارها   أعمى . ينوء بنيره الفداح[١٣]

إن الصور الجزئية على هذا النحو تفتقد وحدة الجو النفسي . فهي مشاهد متتابعة من الفرح والحزن . والفرح والحزن في موقف شعوري واحد ! وهذا يجعل البناء الشعري مهلهلا . رغم مافي بعض هذه الصور من جدة وطرافة . وابتكار كتشبيه الفضاء بالمرمر . والغيم بالنعام المستقر الثابت . والمتحرك الطائر .

إن المشاهد لايوحد بينها إلا الخيال الذي أبدعها . فهي دليل على المهارة الفنية . والخيال اللعوب كما يسميه هو . ولكنها لاتقوم دليلا على وحدة الشعور النفسي . والصدق الوجداني في النظرة إلى الطبيعة ككل .

وهذا يدفع بنا إلى مناقشة السمة الفنية الثانية وهي :

الاهتمام بالواقع الخارجي على حساب الواقع الوجداني :

فمعظم الصور يبدو فيها التركيز على التماثل الخارجي أكثر من التركيز على الطابع الوجداني . فعالم الصورة عند شوقي حافل بالجوهر . والفضة . والعسجد . والزئبق . والمرمر . واللؤلؤ . والدر . ولكن هذا العالم المتألق المترف الباذخ الذي يذكرنا بعالم ابن المعتز ـ وكلاهما يتشابه في النشأة والبيئة ـ يبدو في كثير من الأحيان تجريديا يفتقد حرارة الشعور . وخفق النبض الإنساني .

غير أنه ينبغي أن نسجل أن هذه السمة لاتنسحب على كل شعره ، فهناك قصائد من الشعر الوجداني العميق الذي يمتزج فيه بالطبيعة امتزاجا صادقا . والصور العديدة التي نقلناها عند حديثنا عن التشخيص خير دليل على ذلك .

ومن هنا تبدو الحملة التي أثارها الأستاذ العقاد في كتابه «**الديوان**» على طبيعة الصورة الفنية عند شوقي مبالغ فيها . وحان الوقت لمناقشة الأساس الذي قامت عليه ، خاصة أنه يتصل بموضوع بحثنا «**الصورة الفنية**» .

فالأستاذ **العقاد** يعيب على شوقي ـ في معرض نقده لقصيدته في رثاء محمد فريد ـ اهتمامه بالتماثل الخارجي . وعقد المقارنات بين الأشياء دون نظر لوقعها النفسي . وقال في ذلك مقولته السائرة على كل لسان . وكل كتاب يعالج موضوع الصورة :

«فاعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لامن يعددها . ويحصى أشكالها وألوانها . وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه . وإنما مزيته أن يقول ماهو . ويكشف لك عن لبابه . وصلة الحياة به.وليس هم الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع . وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة مارآه وسمعه . وخلاصة مااستطابه أو كرهه،وإذا كان كدك من التشبيه أن تذكر شيئا أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار . فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد . ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في نفسك .

وماابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان . فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان من نفس إلى نفس .

وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه . واتساع مداه . ونفاذه إلى صميم الأشياء . يمتاز الشاعر على سواه .

ولهذا لالغيره كان كلامه مطربا مؤثرا . وكانت النفس توافة إلى سماعه واستيعابه . لأنه يزيد الحياة حياة . كما تزيد المرآة النور نورا»(٤٤)

وهذا الأساس الذي أقام عليه الأستاذ العقاد حملته ليس جديدا . بل قال به **كوليردج** . و **وردزورث** وغيرهما من أصحاب المدرسة الرومانتيكية التي كانت تتطلب الأصالة في الصورة . والصدق الفني في صياغتها . وربط الطبيعة بالعالم النفسي للشاعر . والاهتمام بالواقع الوجداني أكثر من الاهتمام بالتماثل الخارجي .

فهو يرتدي مسوح الرومانتيكيين . والصورة الرومانتيكية ليست وحدها الصيغة المقدسة للتعامل مع الطبيعة ، فهناك الصورة الكلاسيكية المنضبطة بشكيمة العقل . والبرناسية القائمة على تجسيم الوصف ، فلماذا نلزم شوقي بمذهب بعينه ؟!

ولشاعرنا صور وجدانية كثيرة تحدثنا عن بعضها في وصفه «**لغاب بولون**» و«**زحلة**» و«**أندلسياته**» . وحواره مع بعض مظاهر الطبيعة، كالصلة الوجدانية التي كان يقيمها مع الطير ويثير بها مكامن الأسى والشجن في نفوسنا .

لقد كان شوقي يهتم بدور العاطفة والوجدان في الشعر . وقد وضح هو بنفسه هذا الدور .

وهناك بيت له يوضح فيه مفهومه للشعر جاء عرضا في رثائه لثروت باشا يدلنا بمالا يدع مجالا للشك على وعيه بأهمية الوجدان والعاطفة . والذي يدعو إلى الأسى أن هذا البيت ـ رغم أهميته ـ لم يقدر له الذيوع والانتشار ـ على النحو الذي حدث لبيت عبد الرحمن شكري :

ألا ياطائر الفردوس إن الشعر وجدان

لقد قال شوقي ماهو أبلغ منه وأصرح في التعبير عن دور الوجدان والعاطفة والبيت هو :

الشعر دمع ووجدان وعاطفة
ياليت شعري هل قلت الذي أجد(٤٥)

ترشيح الصورة :

وهو مصطلح بلاغي قديم سنبعثه للدلالة على سمة فنية تجلت في صور شوقي . وهي تفصيل صفات المشبه به بناء على الادعاء والمبالغة في تناسي التشبيه وإدعاء أن المشبه فرد من أفراد المشبه به .

وسأذكر هنا مثالا واحدا لتوضيح هذه السمة . هي قصيدته في رثاء سعد زغلول . حيث يشبهه في مطلع القصيدة بالشمس ثم ينسى المشبه ويفصل صفات المشبه به وهو الشمس . يقول شوقي :

شيعوا الشمس ومالوا بضحاها ... وانحنى الشرق عليها فبكاها
ليتني في الركب لما أفلت ... يوشع همت فنادى فثناها

جلل الصبح سوادا يومها فكأن الأرض لم تخلع دجاها
انظروا تلقوا عليها شفقا من جراحات الضحايا ودماها

وهذا الترشيح يقوى من فاعلية الصورة . ويبالغ فى إلحاق المشبه بالمشبه به . كأنه صار من جنسه . واستحق صفاته .

عقلانية الصورة :

ولاأريد بهذا المصطلح أن صورته خاضعة لمنطق العقل وسيادته . وأنها من بنات الفكر لامن بنات الوجدان . وإنما أريد شيئا آخر هو تذييل صورته الخيالية بالحكمة العقلية . فمعظم صوره الشعرية تنتهى بحكمة . وخاصة فى الرثاء. ففى وصفه لمشهد مهرجان النيل وإلقاء العروس فى النهر يختم المشهد بهذا البيت :

وإذا تناهى الحب واتفق الفدا فالروح فى باب الضحية أليق

وفى وصفه لنضرة الورد وسرعة ذبوله يذيله بهذه الحكمة :

يبليك مصرعه ـ وكل زائل أن الحياة كغدوة ورواح

وفى الرثاء نجد الحكمة تستولى على جماع صوره . ويستطيع قارىء الشوقيات أن يطالع مرثياته فى سعد زغلول . ومصطفى كامل . والمنفلوطى . وجورجى زيدان . وسيد درويش . وعبده الحامولى ليتأكد من هذه الحقيقة . وليس هذا بالأمر الغريب على شوقى ؛ فقد وضح فى حديثه عن الشعر حبه للحكمة فهو القائل : «**مثل الشاعر لم يرزق الحكمة كالمغنى : صناعة ولاصوت**»[46]

وهو القائل : «**لايزال الشعر عاطلا حتى تزينه الحكمة . ولاتزال الحكمة شاردة حتى يؤويها بيت من الشعر**»[47] .

ولذلك أكثر فى شعره من الحكمة التى كانت خلاصة لقراءاته . وأسفاره . وتجاربه . وخبراته ؛ فإذا اعتبرنا الحكمة عنصرا جوهريا فى شعره فمعنى ذلك أن الشعر عنده وجدان . وعاطفة . وفكر . وأسلوب وخيال لعوب .

وهذه النظرية الشعرية التى صاغها بقلمه نظما ونثرا طبقها فى شعره أفضل تطبيق ؛ ففى شعره خفق الوجدان . ونبض العاطفة . وذكاء الفكر وجزالة الأسلوب . وروعة الخيال .

وكان صادقا مع نفسه . ومع المرحلة التاريخية التى عاش فيها والتى اتسمت بالطابع الكلاسيكى . فكما يقول (**أوستن وارين**) : «**لكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية الأساسية . كالمجاز . فإن لكل مرحلة نوعها الخاص من المنهج المجازى . فشعر الكلاسيكية الجديدة يتميز على سبيل المثال بالتشبيه . والحشو بالنعوت التزيينية . والشعر الحكمى . والتوازن بين الأجزاء وبالطباق**»[48]

ولم يكن شوقى ممثلا لهذه المرحلة الأسلوبية فحسب . بل كان رائدا . ومجددا . ومبتكرا فى كثير من صوره .

ويكفيه نجاحا وامتيازا أنه بعد خمسين عاما من وفاته لم يظهر الصوت الفنى القوى الذى يملأ الساحة العربية بآيات الفن الشعرى . ويجلس على القمة الشامخة التى تركها شاغرة حتى الآن !

الهوامش :

(١) دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده . غنيمى هلال ص ٦٥ . دار نهضة مصر
(٢) السابق . ص ٨١
(٣) السابق ص ٨٣
(٤) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر . محمد فتوح أحمد . ص ٢٥١ ط دار المعارف
(٥) أسواق الذهب . أحمد شوقى . ص ١١٩ . مطبعة الهلال . ١٩٣٢
(٦) الشوقيات . ج٢ ص ٣٧ ط المكتب التجارية . ١٩٧٠ م
(٧) الشوقيات ج ٢ / ١٧٩
(٨) دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده . ٨٢ ـ ٨٣
(٩) الشوقيات جـ ٢ص ٢٧ ـ ٢٨
(١٠) الشوقيات جـ ٢ / ١٢٩
(١١) الشوقيات جـ٢ / ١٠٤
(١٢) الشوقيات جـ٢ / ٨٠
(١٣) الشوقيات جـ٣ / ١٥٨
(١٤) أسواق الذهب ص ١٣١
(١٥) الشوقيات ٢ / ١٨٧
(١٦) الشوقيات ٢ / ١٩١
(١٧) الشوقيات ٢ / ١٩٣
الشوقيات ٢ / ١٩٣
(١٨) الشوقيات ٣ / ٩٥
(١٩) الشوقيات ٣ / ٣١
(٢٠) الشوقيات ٣ / ٤٢
(٢١) الشوقيات ٣ / ١٥ ـ ١٦
(٢٢) الشوقيات ٢ / ٥٨
(٢٣) الشوقيات ٣ / ٦٣
(٢٤) مصرع كليوباترا . ص ١٠١ المكتبة التجارية .
(٢٥) الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ص ١٥١
(٢٦) الشوقيات جـ٢ ص ٢٣ ـ ٢٤
(٢٧) الشوقيات جـ١ / ٣٢
(٢٨) الشوقيات جـ١ / ١٧١
(٢٩) الشوقيات جـ٢ / ١٥٦
(٣٠) الشوقيات جـ١ ص ٢٢ ـ ٢٣
(٣١) الشوقيات جـ٢ ٦٩ / ٧٠
(٣٢) أسرار البلاغة . ص ٧ . تحقيق رشيد رضا
(٣٣) الشوقيات جـ١ ص ٢٥٠
(٣٤) الشوقيات ٤ ص ٦٤
(٣٥) الشوقيات ٢ ص ٧
(٣٦) الشوقيات ٢ / ٣٦
(٣٧) الشوقيات ٢ / ١٢٦
(٣٨) الشوقيات ٢ / ١٢٣
(٣٩) الشوقيات ٢ / ٤ ـ ٥
(٤٠) الشوقيات ٢ / ٣٤
(٤١) الشوقيات ٢ / ٤٧
(٤٢) الشوقيات ٢ / ٤٧
(٤٣) الشوقيات ٢ / ٢٣
(٤٤) الديوان . ص ٢٠ مطبعة الشعب
(٤٥) الشوقيات جـ٣ ص ٦٥
(٤٦) أسواق الذهب . ص ١٢٨
(٤٧) السابق . ص ١٢٩
(٤٨) نظرية الأدب ص ٢٥٥. تأليف رينيه ويلك ، أوستن وارين ، ترجمة محيى الدين صبحى . دمشق .

الشعر المنثور
عند
أحمد شوقى

حسين نصار

يتفق من كتبوا عن الشعر المصرى الحديث على أن أحمد شوقى هو قمة الحركة الكلاسيكية (الاتباعية) الجديدة. وعلى الرغم من ذلك تشير الدلائل إلى أنه كان يؤمن أن الشعر الغنائى المعروف لم يعد كافيا وحده ليمنح صاحبه المكان الرفيع الذى يرنو إليه. فتطلع منذ شبابه إلى أن يرفده بأنماط أخرى من فن القول. فأتى بالشعر المسرحى الذى افتتحه بمسرحية على بك الكبير التى نظمها أول ما نظمها فى باريس فى سنة ١٨٩٢، ثم أعاد نظمها وضم إليها ست مسرحيات أخرى. وأتى بمسرحية نثرية، وعدد من الروايات النثرية. وكتب الحوار والمقالات النثرية أيضاً. وقد عثرت، فى أشهر كتبه النثرية «أسواق الذهب»، على ثلاث مقالات أعلنت افتتاحية كل منها أنها من «الشعر المنثور». وعلى الرغم من أن كتاب أسواق الذهب مطبوع فى سنة ١٩٣٢. فإننا نستطيع أن نعود بالمقالات إلى تاريخ أبعد.

أما المقال الأول ـ وهو «الجندى المجهول» ـ فنستطيع أن نرده إلى أواخر سنة ١٩٢٠ وأوائل سنة ١٩٢١، لأن الاحتفال بهذا النصب وقع فى ١١ نوفمبر ١٩٢٠، ولأن افتتاحية المقال تورد عبارة، أظن أنها تدل على كتابة المقال بعد الاحتفال بوقت قصير. تقول العبارة[1]: «**وما كان للمؤلف أن يترك مثل هذا الموضوع بلا جولة لخياله فيه، أراد أن يضع زهرة من زهر أدبه الرائع على ضريح الجندى المجهول**..». وقد ورد المقال أيضاً فى كتاب «**المختار من شعر أمير الشعر**[2]»، لأديب مصرى؛ حاملا عنوانى «**الشعر المنثور**» و«**الجندى المجهول**» ويؤكد ذلك أن أحمد شوقى نفسه هو الذى وصف المقال بالشعر المنثور، كما يؤكد أن تاريخ المقال سابق على ١٩٣٢؛ لأننى أحسب أن كتاب المختار طبع قبل ذلك التاريخ، وإن لم يدون عليه تاريخ محدد.

وأما المقال الثانى ـ وهو «**الوطن**» ـ فيمكن أن نرتد به إلى سنة ١٩٢٤، فإن افتتاحية المقال تقول[3]: «**ولو جمع جامع ما قال المؤلف فى مفاخر الوطن من يوم قال منذ ثلاثين سنة**:

وبنينا فلم نخلّ لبانٍ وعلونا فلم يَجُزنا علاء

لاجتمع لديه خير سفر شامل للدروس الوطنية». ولما كان هذا القول أحد أبيات قصيدة كبار الحوادث التى ألقاها أحمد شوقى فى المؤتمر الشرقى الدولى الذى انعقد فى جنيف فى شهر سبتمبر ١٨٩٤، كان الاستنتاج الطبيعى أن المقال كتب قريبا من التاريخ الذى ذكرته. ويطمئننا إلى هذا الاستنتاج قوله فى المقال[4]: «**وليس أحد أولى بالوطن من أحد، فما (باستور) والشفاء فى مصله، ولا (كمال) والحياة فى نصله، أولى بأصل الوطن وفصله، من الأجير المحسن إلى عياله**» فإنه عنى بذلك ـ فيما أظن ـ كمال أتاتورك. الذى استطاع

أن يطرد اليونانيين الغزاة من الأناضول فى سنة ١٩٢٢ ، ويتشئ الجمهورية التركية على الرغم من المعارضة الأوروبية فى ١٩٢٣

وأما المقال الثالث ـ وهو **الذكرى**[٥] ـ فقد أهداه «إلى روح صديقه المرحوم **مصطفى كامل باشا بمناسبة ذكرى وفاته**» . ولا يوجد فى المقال ما يحدد تاريخ كتابته . ولكننا نعرف أن الزعيم المرثى مات فى ١١ / ٢ / ١٩٠٨ . وأن الشاعر رثاه ثلاث مرات .

أما المرة الأولى فقد اختلف فيها المؤرخون ، غير أن الأستاذ الدكتور أحمد محمد الحوفى[٦] صرح أنه قرأها فى جريدة **اللواء** بتاريخ ٢٣ فبراير سنة ١٩٠٨ .فحسم الأمر وأبان أن الشاعر نظم قصيدته بعد وفاة الزعيم بأيام . ورثى الشاعر الزعيم فى ذكراه فى سنتى ١٩٢٤ و١٩٢٦ . وأحسب أن المقال مرتبط بإحدى هاتين القصيدتين . ولعله افتتاحية لقصيدة سنة ١٩٢٦ :[٧]

أعوز الحقَّ ذالـــــــــــد ورأى مصطفى المـــنقــذ

فقد كانت خواطر أكثر منها رثاء .

لماذا أراد أحمد شوقى بمصطلح «الشعر المنثور» ؟ ذلك هو ما يسعى هذا البحث إلى إبانته .

لم يكن أحمد شوقى أول من استخدم هذا المصطلح ، ولا أول من كتب فى هذا الجنس الأدبى . وعلى الرغم من ذلك فإنى ـ إلى الآن ـ لا أعرف هذا الأول على وجه اليقين .

تقول **سلمى الخضراء الجيوسى**[٨] : من المحتمل أن يكون جورجى زيدان أول من استخدم هذا المصطلح فى سنة ١٩٠٥ فى وصفه لتجربة **أمين الريحانى الشعرية** . وتقول إن مؤرخى الأدب يتفقون على أن أمين الريحانى أول من كتب الشعر المنثور ولذلك أطلق عليه لقب «**أبى الشعر المنثور**»[٩] .

وعلى الرغم من ذلك فإن أقدم نص موصوف بالشعر المنثور عثرت عليه ليس من قلم **أمين الريحانى** ، وإنما من **قلم الدكتور نقولا فياض** . فقد وردت فى ديوانه المسمى «**رفيف الأقحوان**» قطعة بعنوان «**التقوى**»[١٠] وصفت بأنها شعر منثور ، وقيل إنها «قيلت فى إحدى الحفلات الخطابية الأسبوعية لصف المنتهين .... سنة ١٨٩٠» . ولما كانت عملا طلابيا فإنها ـ فيما أظن ـ لم تلفت الأنظار ، بل أظن أيضاً أنها ليست البدء الحقيقى لهذا الجنس الأدبى .

ويقول **ميخائيل نعيمة** فى تقديمه للمجموعة الكاملة لمؤلفات **جبران خليل جبران**[١١] : «**بين ١٩٠٣ و١٩٠٨ أخذ جبران ينشر فى جريدة المهاجر مقالات من الشعر المنثور تحت عنوان «دمعة وابتسامة» «وهذه المقالات هى التى جمعت عام ١٩١٤،ونشرت فى كتاب بعين العنوان ، وكان الفضل فى نشرها لنسيب عريضة**» .

أما أقدم نص بين يدى من **أمين الريحانى** فذلك الذى كتبه فى الفريكة (لبنان) فى ٢ تشرين أول سنة ١٩٠٥ ، ونشرته له **مجلة الهلال** فى الشهر نفسه[١٢] . وتضم الريحانيات كثيرا من الشعرالمنثور. غير أن المؤرخ منها يقع بين سنتى ١٩٠٨ و١٩٢٣ . وقد عنى روفائيل بطى عناية شديدة بجهود أمين الريحانى . ووالى نشرها فى مجلته «**الحرية**» ، فأثارت انتباه الأدباء ، وربطت ذلك الجنس الأدبى باسم أمين الريحانى ، ومن هنا أطلق عليه اللقب الذى ذكرته .

ويضم ديوان خليل مطران[١٣] كلمات أسف وصفت بأنها شعر منثور ، وقيل : إنها أنشدت فى حفلة تأبين للمرحوم الشيخ إبراهيم اليازجى . ولما كان الشيخ إبراهيم ناصيف اليازجى قد توفى فى ٢٨ / ١٢ / ١٩٠٦ فإننى أظن أن الكلمات ألقيت فى يناير ١٩٠٧ .

ثم توالى الأدباء الذين ساروا على الدرب ، وكتبوا قطعا من الشعر المنثور ، من أمثال **مى زياده** . **ورشيد نخلة** . **وحبيب سلامة** . **ولويس عوض** . بل أصدر بعضهم كتبا حافلة به مثل «**عرش الحب والجمال**» لمنير **الحسامى** الذى طبع فى مطبعة الأرز فى بيروت سنة ١٩٢٥ .

وقد أثار الشعر المنثور معركة نقدية عنيفة ، فقد رفض أصحاب الشعر المنثور التعريف المتداول للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى رفضا باتا ، ووصموه بأنه يقوم على مقومات غير ضرورية ، بل هى ثقيلة على الشعراء .

والحق أن القافية لم تتلق الهجوم من أصحاب الشعر المنثور وحدهم ، بل من أكثر فئات الشعراء ، بل إننا نجد الشكوى منها عند الشعراء القدامى أنفسهم ، ونجد عندهم محاولة فى إثر محاولة للتخلص من نير القافية الموحدة ، مما أعطانا أشكالا فنية رائقة فى العصور القديمة مثل المزدوجات والرباعيات والموشحات والمخمسات وأمثالها ، وفى العصور الحديثة مثل الشعرالمقطعى . ثم الشعر المرسل الذى تخلى عن ضرورة التقفية .[١٤]

وأعتقد أن **الزهاوى** الذى كان معارضا قويا لوحدة القافية جمع كل ما اتهمت به فى قوله[١٥] : «**وأما اختلاف القوافى فى القصيدة الواحدة ،كجعل كل قسم من أقسامها على قافية ،ففيه سهولة للشاعر ، ولكن القافية مهما اختلفت فهى تقيد الشاعر ولا تدعه حرا فى إظهار ما يريده من معنى أو شعور؛ فالسبب الأكبر لتأخر الشعر فى العربية عنه فى اللغات الغربية هو القافية ، ذلك القيد الثقيل الذى ينوء به الشعر فيرسف مبطئا فى سيره كالماشى فى الوحل . وأحسب أن القافية هو عضو أثرى .. ولابد من زواله بالتمام لعدم فائدته اليوم ، ولتقييده الشعر فلا يتقدم حرا كبقية الفنون**» . وأضاف إلى ذلك أنها تصدم إحساس الشاعر وهو فى غيبوبة الإبداع ، وأن جرسها العالى يفسد إيقاع الوزن ، وأجمع نقاد القافية على أنها هى التى حالت دون نظم العرب للشعر القصصى الملحمى .

وأغرب الأقوال قول **رزق الله حسون** . الذى حاول أن يؤصل نظام التخفف من القافية الموحدة برده إلى أقدم عصورالعرب ؛ فقال[١٦] : «**لم يسمع للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل امرئ القيس لأنه أول من أحكم قوافيه**» .

فهذا القول بعيد عن الصواب . لأن العرب لم ينظموا فى موضوع واحد أو موقف واحد إلا شعرا موحد القافية ، كما يقول **موريه**[17] . وأضيف إليه أن جميع القصائد التى وصلت إلينا من عصر امرئ القيس وقبل عصره – فيما نظن – تلتزم القافية الموحدة .

ولم يواجه الوزن النقد من جميع فئات الشعراء مثل القافية : فلم تدر بخلد القدماء فكرة الخروج على الوزن ، وإن أتى بعضهم بأوزان لم يذكرها **الخليل بن أحمد** ك**أبى العتاهية** . **والوشاحين** . وخالف بعضهم بين أطوال الأشطار . مثل الوشاحين وشعراء الكان وكان والقوما . وإذا كان «**الشعر الحر**» حطم النظام القديم للوزن فإنه التزم نظام التفعيلة ، وهو لون من الوزن . وإذن فلم يحاول أن يطرح الوزن بجميع أنواعه غير أصحاب الشعر المنثور . ولذلك نجد أصحاب الشعر الحر يشتركون معهم عند مهاجمة النظام القديم أو ماسموه النظام العمودى .

وكانت الحجة التى اعتمد عليها خصوم الوزن هى الحجة التى اعتمد عليها خصوم القافية تقريبا ، فالوزن عندهم أمر زائد على جوهر الشعر ، وقيد على الشعراء . قال أمين الريحانى[18] : «**فإذا جعل للصيغ أوزان وقياسات تقيدها تقيد معها الأفكار والعواطف . فتجئ غالبا وفيها نقص أو حشو أو تبذل أو تشويه أو إبهام،وهذه بليتنا فى تسعة أعشار الشعر المنظوم الموزون فى هذه الأيام**» .

وطبيعى أن يجد الوزن أنصارا كثيرين يدافعون عنه ، ولكن أقدم من عثرت على دفاع له **إبراهيم عبد القادر المازنى** ، الذى هاجم فى كتابه «**الشعر غاياته ووسائطه**»[19] القائلين بالشعر المنثور هجوما عنيفا ، ورماهم بالجهل والخطأ والحمق ، فقال : «**فهذه مسألة ركب الناس فيها جهل عظيم ، ودخل عليهم خطأ فاحش ، وهى : هل يمكن أن يكون النثر شعرا ؟ فقد ترى أكثر الناس فى هذا البلد المنحوس على أن الوزن ليس ضروريا فى الشعر ، وأن من الكلام ما هو شعر وليس موزونا . حتى لقد دفعت السخافة والحمق بعضهم إلى معالجة هذا الباب الجديد من الشعر ، وهم يحسبون أنهم جاؤوا بشئ حسن وابتكروا فنا جديدا**» .

وقدم المازنى سؤالا مبسطا هو : هل النثر فن آخر أم هو والشعر فن واحد ؟ وأسرع بالقول إن هذا السؤال ليس له إلا جواب واحد . وعلى الرغم من ذلك تابع وردزورث حين أعلن أن الشعر ليس نقيض النثر كما أن الحيوان ليس نقيض النبات ولكن بينهما – على ذلك – فرقا عضويا لا سبيل إلى إغفاله .

وإذن فالنثر ليس بشعر . ولكنه قد يكون شعريا ، وعنى بذلك أنه قد يكون جائشا بالعواطف ، تغلب عليه الروح الخيالية ، ويحدث فى النفس تأثيرا . ومثل لهذا النوع من النثر بكلام الأعرابى – وقد سئل عن مقدار غرامه بصاحبته – فقال : «إنى لأرى القمر على جدارها أحسن منه على جدران الناس» ، وقول الآخر : «مازلت أريها القمر حتى إذا غاب أرتنيه» .

وأعلن فى وضوح أن الذى يفرق بين الشعر والنثر إنما هو الوزن ، فهو الجسم الموسيقى للشعر ، وليس ثوبا يخلعه الشاعر على معانيه ، فيوحى بذلك إلى أنه شئ منفصل عن الشعر . بل ذهب إلى أبعد من ذلك وصرح أن الإنسان لم يخترع الوزن ولا القافية ،ولكنهما نشآ من الشعر ، ولا شعر إلا بهما أو بالوزن على الأقل .

وعلل ذلك بأن كل عاطفة تستولى على النفس ، وتتدفق تدفقا مستويا . لاتزال تتلمس لغة مستوية مثلها فى تدفقها . والعواطف العميقة الطويلة الأجل – مذ كان الإنسان – تبغى لها مخرجا وتتطلب لغة موزونة . وكلما كان الإحساس أعمق كان الوزن أظهر وأوضح وأوقع .

وأردف أقواله بأقوال **هيجل وبيتهوفن** تؤكد ضرورة الوزن للشعر ، وإن كان الأخير – فيما يبدو – يقصد النغم مطلقا لا الوزن المعين .

وميز **العقاد** فى مقاله الذى كتبه فى **البلاغ الأسبوعى** فى ١٠ / ٦ / ١٩٢٧ بين الشعر والنثر تمييزا صارما ، حين قال[20] : «**من المفهوم المقرر عند جميع الناس أن الشعر شئ غير النثر ، هذه مسألة مفروغ منها**» ، وأقام هذه التفرقة المفروغ منها على الوزن . وإن اجتمعت معه مقومات أخرى أكملته . والتزم العقاد بهذا الرأى طوال حياته .

وأعتقد أن **الدكتور محمد النويهى** أحسن تمثيل المعارضين للشعر المنثور، عندما عقد فصلا فى كتابه «**قضية الشعر الجديد**» جعل عنوانه «**لزوم الوزن فى الشعر**»[21] . واعتمد فيه كثيرا على **ت . س . إليوت** .

فرق النويهى بين الشعر والنثر تفرقة قائمة على وظيفة كل منهما . فالشعر يختص بالعاطفة الإنسانية إذا كانت فى حالة زائدة الشدة . والاهتزاز هو السمة الأولى للعاطفة ، والسمة الأولى للوزن . فليس الشعر بأوزانه المختلفة وأنظمة إيقاعه المتعددة سوى محاكاة لهذا الاهتزاز الجسمى والتموج الصوتى ، اللذين يأخذاننا ونحن نعانى الانفعالات القوية . والنثر أيضا يدخله تراوح – أى تردد بين الصعود والهبوط فى العاطفة – لكن تراوحه يأتى على غير نظام . أما التراوح الذى يأتى فى الشعر فيتبع نظاما فيه ترتيب وتكرر . أو قل فيه إيقاع مطرد .

واعتمد على **إليوت** فى التفرقة بين لغة الشعر ولغة النثر[22] فالشاعر يصل إلى حدود الوعى ثم يتجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه وإنما تبلغه الكلمات المنظومة . فهذا العالم الذى يتعدى حدود الوعى له معنى . ولكن معناه يبلغه الشعر وحده بكلماته ذوات الموسيقى الشعرية ، لأن الموسيقى هى التى تمكنها من ذلك .

وإذن فالمصدر الحقيقى للوزن الشعرى عند النويهى ليس شيئا غيبيا غامضا ينزل على الشاعر من سماء مجهولة فيفرده عن البشر . بل هو حاجة عضوية تثور فى البشر جميعا وقت الانفعال القوى . وإن وصلت أقصى احتدادها ومقدرتها على التعبير الناقل لعدوى الانفعال

في الشعراء . ومن هنا كان الوزن للشاعر الحق المشبوب العاطفة أمرا طبيعيا جدا ، ولم يكن شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه ، ولا مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة .

وليس الوزن قيدا يبرم به الشاعر الحق ويحاول الخلاص منه ، بل الشاعر الصادق الشاعرية لايجد من الأشكال الموزونة مناصاً حين يحاول الكلام في ساعة الإلهام . وآية ذلك رفض إليوت لتحرر الشاعر من الشكل الموزون وإعلانه أن الشاعر الردئ وحده هو الذي يحاول التخلص منه . وإنما تكون ثورة الشعراء الثائرين على الأشكال التقليدية التي لم تعد تصلح للاحتواء على الجديد من فكرهم وحسهم ولغتهم وموسيقاهم . ويبرز لنا ذلك إخفاق كل حركة دعت إلى تحرير الشعر من كل قيد للوزن ، وإصرار الشعراء كل مرة على العودة إلى الوزن وقبول قيوده طائعين ، وإن ابتكروا أوزانا وأشكالا جديدة .

واتفق **الدكتور محمد مصطفى بدوي**[23] مع خصوم الوزن والقافية .فأعلن أنهما في الشعر العمودي يحولان دون التعبير الصادق ، ويسمحان بتسرب الخطابية المكروهة الآن حتى عند أكبر الشعراء ، وأن ذلك يوجب على الشاعر أن يثور إلى حد ما عليهما .

ولكنه أعلن أن الشعر المنثور ليس شعرا في عرفه . وأقام هذا الرأي على تصوره للشعر . وهو عنده تعبير لغوي عن تجربة نفسية لها مقوماتها العاطفية،ويتبع هذا التعبير نسقا موسيقيامعينا .وذلك هو وجه الخلاف بينه وبين موسيقى النثر . فهذا النظام الكلي – وهو العنصر الشكلي في القصيدة بالمعنى العميق للكلمة – هو الذي يجعل القصيدة فنا ، فهو الذي يجعل الشاعر يسيطر على تجربته العاطفية بدلا من أن يبدد نفسه ويشتتها في تأوهات أو صرخات متقطعة لا علاقة بينها كما يحدث في الحياة .

ولم يرفض **الدكتور بدوي** الشعر المنثور وحده بل رفض الشعر الحر الذي يلتزم تفعيلة واحدة لما يقع فيه من رتابة لا يخففها شئ ، تلك الرتابة التي تحدث في النفس أثرا يشبه التخدير ، وما أبعده عن الرؤية الشعرية الصافية اليقظة . كما رفض الشعر الذي ينتقل من بحر وقافية إلى بحر وقافية أخرى مما يقلق القارئ والأذن الموسيقية المرهفة .

وأهم ما اعتمد عليه مؤيدو الشعر المنثور التعريف الذي قدموه للشعر مبنياً على تعريف الشعر الأوروبي والأمريكي ،ومهاجما التعريف العربي القديم . **قال المعلوف**[24] **« لا خفاء أن الشعر لا يقوم بالوزن والتقفية . وليس تحديد العرب إياه بهذين إلا ذهابا إلى جهة اللفظ ، وبقي الغرض المهم من وراءذلك وهو المعنى . فإننا كثيرا ما نجد نثرا توفرت فيه شروط الشعر... وهكذا الحال في الشعر الذي خلا من الأساليب المشار إليها فإنه أحط منزلة من النثر . ولقد أجاد الفيلسوف أرسطو الشهيربقوله : «إن الشعريبقى شعرا ولوكان بلا وزن » .. »** .
ومن ثم عدد **جورجي زيدان** أنواع الشعر عند الأوروبيين فقال[25] :
«فهو عندهم منظوم ومنثور . والمنظوم قد يكون موزونا غير مقفى أو مقفى غيرموزون ، وإنما العمدة عندهم على الخيال الشعري أو المعاني الشعرية » .

وأعلنوا أنهم يحاكون الشعر الإفرنجي بما يكتبون ، بل صرح أمين الريحاني أنه يحاكي شاعرا معينا هو : **وولت ويتمان**[26] **«يدعى هذا النوع من الشعر الجديد** Vers Libres **بالإفرنسية ، وبالإنجليزية** Free Verse **أي الشعر الحر أو بالحرى المطلق ، وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الأميركيين والإنجليز . فملتن وشكسبير أطلقا الشعر الإنجليزي من قيود القافية وولت ويتمان** **Walt Whitman** **الأميركي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحرة (البحور) العرفية** ... وولت وتيمان هو مخترع هذه الطريقة وحامل لوائها . وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أوروبا العصريين . وفي الولايات المتحدة اليوم جمعيات «وتمنية» ينضم إليها فريق كبير من الأدباء المغالين بمحاسن شعره الجليلة ، المتخلقين بأخلاقه الديمقراطية المتشيعين لفلسفته الأمريكية . إذ إن شعره لاتنحصر مزاياه بقالبه الغريب الجديد فقط بل فيه من الفلسفة والتصور ما هو أغرب وأجد » .

ولم يقنع مؤيدو الشعر المنثور بالوقوف عند التعريف الإفرنجي للشعر ، بل أعلنوا أن التراث العربي يضم عددا من الأخبار التي تدل على أن العرب لم يكونوا يشترطون الوزن في الشعر في جميع الأوقات . **فأورد المعلوف**[27] **خبر حسان بن ثابت وابنه عبد الرحمن عندما دخل عليه في طفولته فسأله : «مايبكيك ؟» فأجاب : «لسعني طائر كأنه ملتف في بردى حبرة» – يعني زنبورا . فقال حسان : «يابني : قلت الشعر ورب الكعبة»** .

واعتمدوا على اتهام قريش للنبي – ص – بالشعر ، مما يدل على أنهم خلطوا بين القرآن والشعر .على الرغم من عدم وجود وزن في القرآن ، وعلل جورجي زيدان ذلك بأنهم ربما لديهم شعر غير موزون كالذي كان عند إخوانهم من العبران والسريان فقاسوا القرآن عليه . أما **أدونيس** فرأى أنهم فعلوا ذلك مستندين إلى الدرجة العالية من التأثير التي بلغها ، والمستوى الرفيع من البناء الخيالي . بل رد أدونيس والجيوسي[28] التمسك الشديد بالوزن في الشعر إلى رغبة المسلمين في التفرقة الحاسمة بينه وبين القرآن الذي هاجم الشعراء وأنكر عليهم عملهم .

وأورد المعلوف[29] عددا من النصوص العربية القديمة في الوصف والحوار والمقامات والبنود ، وكتب نثر المعاني الشعرية ، وعد كل ذلك من الأساليب الشعرية في النثر العربي التي تشهد لعدم التزام الوزن . وأعلن أن الأندلسيين في الموشحات فصموا قيد الشعر بالوزن والقافية وإن لم يقصموه **«فحبذا لو تصرفنا نحن .. تصرفهم بحيث نحل بعض القيود أو معظمها مما يذهب بالمعنى أو يقيد أفكار الناظم ، فيكثر عندناالشعر القصصي الذي نرى لغتنا بحاجة إليه»** .

وصرحت سلمى الجيوسي[30] بأن الريحاني لم يتأثر بالشعر الأمريكي وحده في شعره المنثور بل بالإنجيل ونهج البلاغة والقرآن الذي خلف آثارا في عدة مؤلفات له .

ومهما يكن من شئ ، فإننا إذا أردنا أن نهتدي إلى المعالم الإيجابية

للشعر المنثور فى أذهان أصحابه بعد أن عرفنا المعالم السلبية .وجدناهم يؤكدون على أن الشعرين المنظوم والمنثور يتحدان فى التعبير عن العاطفة المشبوبة . يقول **منير الحسامى** عن إنتاجه[31] : «**ما هذه القصائد والقطع الشعرية النثرية إلا حالات وتأثيرات وانفعالات النفس ، وعذاب وتألم وخفقان القلب ، وتنهدات الصدر ودمع العين** ».

ولكن الريحانى – فيما يبدو – يذهب إلى أن الشعر المنثور أقدر على تمثيل الحالة الشعورية ، إذ يقول[32] : «**الشعر أمواج من العقل والتصور تولدها الحياة ويدفعها الشعور .. ولكل موجة من الأمواج قالب من اللفظ ، شعرا كان أو نثرا ، بصيغه (يصوغه) الشاعر فى حال التقيد أو الإطلاق .. فإذا ما جاء القالب كبيرا سمحت الموجة تقلقل فيه . وإذا ما جاء صغيرا يفقدها الضغط جمالها ومعناها ، أما الشعر المنثور فالجيد الجيد منه ما استقام فيه القياس الذى مر ذكره ، فيتقطع أسطرا – أمواجا – تكون صورا بارزة لأمواج النفس** ... »

وأترك الحديث النظرى عن الشعر المنثور والنقاش حوله لأنظر فى النصوص نفسها علّنا نخرج بصورة واضحة له . وأبدأ بأقدم نص عثرت عليه .

ومن ينظر فى ديوان «**رفيف الأقحوان**» **للدكتور نقولا فياض** يجد الشاعر شغوفا بالتجديد ، ينبه على ما يقوم به أحيانا ، ويهمل التنبيه أحيانا أخرى . يملأ ديوانه بالقصائد التقليدية التى تلتزم البحر الواحد ، والقافية الواحدة . وينقسم كل بيت من أبياتها إلى شطرين .

ولكننا نجد فيه – إضافة إلى ذلك – القصائد التى تنقسم إلى مقاطع تقتصر على أن تغاير قافية كل مقطع قافية المقطع الآخر ، ونجد فيه القصائد التى تنقسم إلى مقاطع لا تكتفى بالمخالفة بين القوافى بل تتلاعب بأطوال الأبيات ، فعلى حين تلتزم بحرا واحدا فى القصيدة كلها ، منذ أول مقطع إلى آخر مقطع ، تجعل بعض الأبيات مؤلفة من شطرين .وبعضها الآخر غير مشطور ، وتجعل بعض الأبيات أو الأشطار مؤلفة من تفعيلة واحدة ، وبعضها من تفعيلتين ، وبعضها من ثلاث مع إدخال ماشاء الشاعر من علل وزحافات عليها . فعل الشاعر كل ذلك فى أربع قصائد دون تنبيه[33]

ونبه فى إحدى القصائد أنه يحاول التجديد فى مضمونها . قال فى رثائه لأحمد باشا الصلح[34] : «**وقد حاول فيها الخروج على التقاليد فى الرثاء من ذم الدهر وغير ذلك** » . ونبه فى قصيدة أخرى أنه حاول التجديد الموسيقى واللغوى :[35] «**نظمت هذه القصيدة فى عرض الكلام عن التجديد فى الشعر .. مثلا خاصا للتساهل فى الجمع بين الأوزان المتقاربة ، وفى القافية ، وللتوسع فى استعمال الألفاظ على غير معناها المفهوم** » . وبناها – فعلا – على الهزج والوافر والمتقارب والرجز والخفيف والمنسرح ، مع تغيير أطوال الأبيات .

ونبه على ثلاث قصائد أنها من «الشعر الطليق» ، دون أن يوضح مدلول التسمية . فإذا ما درسناها وجدنا اثنتين منها من المخمسات العادية التى تتفق أحيانا وتهمل أحيانا ، غير أنه التزم فى أولاهما[36] بحر الخفيف ، وفى ثانيتهما[37] بحر الطويل التزاما كاملا . ووجدنا الثالثة[38] تتألف من مقاطع تختلف فى التقفية ، وفى عدد الأبيات التى يحتوى عليها كل مقطع وفى تشطير بعض الأبيات وإهمال ذلك فى بعضها ، وفى عدد التفعيلات التى يضمها كل بيت . ولكن القصيدة لا تخرج عن بحر الرمل إذا تغاضينا عن عدد التفعيلات .

وأخيرا نبه على نص واحد[39] أنه «**شعر منثور**» . عندما ندرس هذا النص نجده مقسما إلى فقرات غير متساوية الطول . وتضم كل قصيدة عددا مختلفا من الجمل . وأشاع فيه السجع الذى يضم عادة جملتين ، وارتفع ثلاث مرات إلى ثلاث جمل .وأتى بجملة معتدلة الطول أو قصيرته . وحاول أن ينسق بناءها . فجاء بها كثيرا متشاكلة كما يلى :

– اسم فاعل مؤنث + لا + من × اسم على فعول .

الظاهرة لا من القصور
البارزة لا من الخدور

– اسم فاعل مؤنث + ظرف أو شبهه + نا + لا + كاف التشبيه + اسم على فُعل .

المقبلة نحونا لا كالمها
الطالعة علينا لا كالسها

– اسم على أفعل + اسم متقارب الوزن + كاف المخاطب

ما أجمل محياك
وأطيب رياك
وألطف حمياك

– مصدر على فعول + فى + اسم على أفعال

فخشوع فى الأبصار
وخضوع فى الأفكار

– فعل + واو الجماعة + جار ومجرور + اسم على أفعال + كم

فابنوا على الحق آمالكم
واقضوا بالحق أعمالكم

لهذا ولما يتناثر فى النص من جناس قليل ، ناقص أو مقلوب . وسجع ، يتوفر له تنغيم عالى الجرس .وإن لم يصل فى أية جملة إلى الوزن العروضى .

فإذا ما انتقلنا من الجانب الموسيقى وجدنا الكاتب صور التقوى فى صورة «حسناء زاهية » ، ذات وجه كريم ، ورائحة طيبة ، ترتدى مطارف العظمة ، وتضع تاج الكمال . وكشف عما يجدن نحوها من إعجاب شديد ، وعما تشغله – فى رأيه – من مكانة كبيرة ذات أثر بالغ فى النفوس .

اجتمع لهذه القطعة إذن القصر ، فهى تشغل صفحة ونصفا . والعاطفة الواضحة والتنغيم . واتجاها ساذجا نحو التصوير .

وعندما نترك **نقولا فياض** إلى **جبران خليل جبران** نجد أنفسنا أمام عمل كامل . فالكاتب أصدر كتابا مستقلا ، ملأه بالأعمال التي تعد من الشعر المنثور[٤٠]

وإذا نظرنا في هذه الأعمال وجدناها متنوعة يصعب أن تدرج تحت صفات واحدة . فمن حيث الطول نجد العمل الذي يشغل ست صفحات مثل «**يوم مولدي**» (١٩٣) و «**صوت الشاعر**» (٢٢٧) والعمل الذي يشغل صفحة واحدة مثل «**النفس**» (١١٠) و«**السعادة**» (١٦٩) و«**مدينة الماضي**» (١٧٠) وغيرها .

ومن حيث الموضوع نجدها تعالج موضوعات متعددة ، وإن برز من بينها الحديث عن الحب والجمال والشعر والرؤى والحياة والموت والطبيعة .

وجلي أن الكاتب مغرم بالمواقف والأفكار التي تقوم على المقابلة وما شابهها . نتبين ذلك في عنوان الكتاب «دمعة وابتسامة» ، وفي كثير من عناوين الفصول مثل «**موت الشاعر وحياته**» (١٠٥) و«**الأمس واليوم**» (١٢٥) و«**بين الحقيقة والخيال**» (١٤٢) . وفي التناول في **داخل الفصول** . يقول مثلا[٤٢] : **كان قلبي مليكي فصار الآن عبدك . وكان صبري مؤنسي فغدا بك عذولي . كان الشباب نديمي فأصبح اليوم لائمي ..**

رحماك يا نفس ! فقد حملتني من الحب ما لا أطيقه . أنت والحب قوة متحدة ، وأنا والمادة ضعف متفرق . وهل يطول عراك بين قوي وضعيف ؟

رحماك يا نفس ! فقد أريتني السعادة عن بعد شاسع . أنت والسعادة على جبل عال ، وأنا والشقاء في أعماق الوادي ، وهل يتم لقاء بين علو ووطوءة ؟ ..

أنت يا نفس تفرحين بالآخرة قبل مجئ الآخرة ، وهذا الجسد يشقى بالحياة وهو في الحياة .

أنت تسيرين نحو الأبدية مسرعة ، وهذا الجسد يخطو نحو الفناء ببطء فلا أنت تتمهلين ولا هو يسرع . وهذا يا نفس منتهى التعاسة أنت ترتفعين ...

رحماك يا نفس رحماك » .

وجلي أن الكاتب يقيم كتابته على المناجاة وحوار النفس في أكثر الأحيان وحوار الآخرين في أقلها ، أو يقيمها على التصوير ، أريد بذلك اللوحات التي يرسمها لما يتناوله من أفكار . ويتخذ هذه اللوحات من الطبيعة وخاصة الأزهار والمياه والجبال والوديان والطيور ، والجميل البرئ من بني الإنسان كالأطفال والحسان ، قال في حديثه عن الشاعر[٤٣] : «**منهل عذب تستقي منه النفوس العطشى . شجرة مغروسة على ضفة نهر الرجال ذات ثمار يانعة تطلبها القلوب الجائعة . بلبل ينتقل على أغصان الكلام ... غيمة بيضاء تظهر فوق خط الشفق ..**» ولا يقنع الكاتب بالصور العامة في اللوحات بل يكثر من الصور الجزئية في اللوحات التي يأتي بها تشبيها أو استعارة أو مجازا .

ويكثر جبران من الإشارة إلى القصص الدينية المسيحية خاصة ، وإلى الآلهة والأساطير الفينيقية والإغريقية ، غير أن إشاراته قاصرة لا تتعدى الأسماء ولاتسهم في تشكيل البناء الفني ، وإن كانت لغته قد تأثرت بأساليب الإنجيل والقرآن أحيانا .

وعبارة جبران قريبة المأخذ ، لا تبعد كثيرا عن لغة الحديث بل تستمد منها ألفاظا لا نجدها في المعاجم الفصيحة ولا في أدب غير اللبنانيين أو المهجريين . وتعمد فيها أنواعا متعددة من تكرير اللفظ الواحد ، أو الجملة المكتملة في أول كل فقرة أو كل جملة أو في السياق ، ليربط بين القطعة كلها وليحدث من هذا المكرر ما يشبه الإيقاع ، كما نرى في القطعة الأولى التي أوردتها . بل لجأ في بعض القطع إلى تكرار ما افتتح به القطعة أو الفقرة في آخرها ؛ لتظهر القطعة في إطار واحد يجمع شتاتها برباط واحد ، وبدت الظاهرة شبيهة بما كان القدماء يسمونه رد الأعجاز على الصدور .

وفي كثير من الأحيان يختفي التنغيم اختفاء تاما ، أو يخفت ، فيصبح غير محسوس ، أو يتسلل إلى النفس دون أن تصطدم به الأذن . وفي بعض الأحيان يلجأ إلى عطف الجمل وبنائها بناء متشاكلا فيعلو النغم . ولكنه كان يسرع إلى تحطيم هذه المشاكلة بإحدى الكلمات أو الزيادة أو النقص ، فينخفض بالنغم ثانية .

ومن ثم فإنني لا أبعد عن الصواب – فيما أعتقد – كثيرا إذا قلت إن جبران خليل جبران لم يعتمد في شعره على الموسيقى بل على التصوير أولا ثم رقة العاطفة الحبية ثم التكرار .

وإذا انتقلنا إلى عمل **عيسى إسكندر المعلوف** وجدناه قطعة طويلة ، تشغل خمس صفحات من مجلة الهلال . ووجدنا الكاتب حاول أن يوفر لها التنغيم معتمدا على السجع الذي يقرب من الالتزام في كل جملتين متواليتين ، وجاء نادرا في ثلاث ، ومعتمدا على تفرقة أبيات من شعر غيره طي حديثه ، وبنى جملا معدودات بناء متشاكلا ، مثل قوله : «أنت ملعب الحشرات ، ومسرح النيرات ، ومربع الأصوات » .

ولذلك يمكن القول إن القطعة تحقق دعوة المعلوف إلى التدرج في التخلص من الوزن والقافية ، وإيجاد جنس أدبي وسيط في المرحلة الأولى . ولكننا عند قراءة القطعة ثانية نحس إحساسا يقينيا أنها ليست جنسا أدبيا جديدا،وإنما هي من الجنس الأدبي السائد في العصر العباسي ، غير أن أحدا لم يسم هذا الجنس شعرا وإنما سموه نثرا فنيا . فلا فرق بينها وبين رسالة بديع الزمان الهمذاني[٤٤] التي حقق فيها كل ما دعا إليه المعلوف وأكثر مما دعا إليه .

والحق أن الدارس لا يعتمد على ما سبق فقط لاستبعاد قطعة المعلوف من حيز الشعر ، بل يعتمد على ما هو أهم ، أريد موضوعها وتناولها فالمعلوف يتحدث فيها عن «الهواء والصوت» ، ويتناولها تناولا علميا يكاد يخلو من العاطفة خلوا تاما .

وعندما نتجه إلى من عده الأدباء أبا الشعر المنثور ـ أمين الريحانى ـ نجد لديه منه ثروة أكبر مما وجدنا عند غيره من كُتّابه ، وقد حفظها فى الجزئين الثانى والرابع [45] من ريحانياته . وعندما ننظر فى هذه الثروة نجد تنوعا مثل الذى رأيناه عند جبران ، وإن كان الأمر الذى نأسف له أنه صان تواريخ كتابة بعض القطع وأهمل بعضها الآخر ، فحرمنا القدرة على رصد تطور هذا الفن عنده .

ويتراوح طول القطع عنده ما بين الصفحتين مثل « **النجوى** » (٤ : ٣) ، والعشر مثل « **فؤاد** » (٢ : ٢٠٦) و « **بلبل الموت والحياة** » (٤ : ٢٠) [46] وتنبع كل القطع عن تجارب عاطفية عاناها الكاتب أمام أحداث وأماكن وأشخاص فألهمته ما كتبه .

ويشغل فن الريحانى موقفا وسطا بين فنون بقية كتاب الشعر المنثور . فنراه يعتمد على التصوير ، ولكنه لا يبلغ فيه مبلغ جبران فى اتساع الصورة حتى يحتوى على القطعة كلها ، وفى إحياء معظم ما يتحدث عنه من مجردات ومحسوسات ، وإنما أكثر همه فى التصوير الجزئى الذى لا يتسع إلا فى قطع جد قليلة .

ويعتمد على الموسيقى ، ولكن هذا الاعتماد يحتاج إلى دراسة أخرى . فما أكثر القطع التى يختفى منها النغم أو يكاد ، والتى يخفت فيها النغم خفوتا متفاوتا . ثم نفاجأ بقطع عالية النغم حتى تكاد تخضع للوزن وإن كانت نادرة . فيبنيها بناء الموشحات [47] فى التقسيم إلى مقاطع ، وتوزيع الجمل على السطور ، والمخالفة بين أطوالها ، والمغايرة بين قوافيها أو أسجاعها ، مع التزامها . ولولا انعدام الوزن لكنا أمام موشح لا ينقصه شئ .

ويعتمد على المفردات والصور المأخوذة من الكتب المقدسة ، غير أن الريحانى أكثر اغترافا من القرآن وتأثرا بأسلوبه ، وأقل تأثرا بالكتاب المقدس والأساطير القديمة من جبران .

ويعتمد الريحانى على التكرار ، ويفتن فى أشكاله مثل جبران ، ليمثل الموجات العاطفية التى يعانيها الفنان فى صعودها وهبوطها ، ويضع العمل الفنى فى إطار واحد يلم أشتاته فى مقابل الوزن والقافية فى القصيدة التقليدية . ولتكون الكلمة أو الجملة المكررة النغمة التى تكشف عن انفعال الفنان ، وتكون نواة تلتف حولها أفكاره .

وأمثل لفن الريحانى بقوله فى النجوى :

« ياذا الجلال الأزلى ، ألحقنى بشيء من جلالك
يا ذا النور الدائم ، أمددنى بقبس من نورك
يا ذا القوة غير المتناهية ابعث منها فى قواى

إنما أنا مبدأ الحياة الأزلية . وعين الحب والقوة،وإنى حى فيك عليم بنجاويك ... » .

وأخيرا نلم بقصيدتى **خليل مطران** المنثورة والمنظومة . أما المنثورة فقد دونها على وعى تام بشكلها ، فقد افتتحها بقوله : [48]

« أطلق عبراتك من حكم الوزن وقيد القافية
وصعد زفراتك غير مقطعة عروضا ولا محبوسة فى نظام » .

وسار فى القصيدة المنظومة على النهج المعروف ، فالتزم فيها الكامل بحراً والميم المكسورة روياً « وقسمها إلى أربعة مقاطع ولكننا لا نتبين وحدة خاصة لكل منها فقد خاطب الميت فى المقطع الأول وأعظم مكانته . ثم تحدث عن عجزه عن رثائه وسخف البكاء عليه . واتجه منذ المقطع الثانى إلى الميت ليدخل معه فى حوار فلسفى عن الموت والحياة والخَلْق خلص منه إلى أن الميت بلغ به مثل هذا التفكير فى أثناء حياته إلى أن البر أشرف الأشياء ، فاتخذ من كلمه الرائع بلسماً للمكلومين . وأعلن فى المقطع الأخير أن ذكراه خالدة . وكل ذلك حديث نجده فى كثير من القصائد القديمة .

وتحدث فى شعره المنثور حديثا فلسفيا أيضا عن الصراع بين الموت والحياة أو الظلمة والنور ، وتساءل عن السبب فى بكاء الموتى على الرغم من حقيقة الموت ثم أجاب بأن البكاء إنما على بعضنا الذى ذهب مع الميت ، واتخذ من ذلك الجواب تكأة لحديث مستفيض عن قدر من فقدناه ، اعتمد فيه على عدد من الصور اتخذها من الطبيعة ، وهى صور تختلف عن صور القصيدة المنظومة ، وعن أكثر الشعر التقليدى .

وعلى الرغم من أن القطعة خالية من الوزن والقافية والتنسيق بين الجمل . بأنغام خفيضة تجرى فى كلماتها حتى نكاد نشعر بوزن ما يجرى فى بعض سطورها .

وأوضح الظواهر فيها التكرار وصور الطبيعة مثل قوله [49] :

« فقدناه ففقدنا لغة فى يراع
فقدنا زهرة ذابلة تنذر بذبول الحديقة
فقدنا حديقة متجردة تنبئ بزوال الربيع
فقدنا ربيعا انقضى به عصر فى عمر رجل
فقدنا شمساً أطلعت ذلك الربيع وزانته بأنوارها وأندائها »

تكشف لنا هذه الجولة فى النصوص التى أصدرها المبشرون بالشعر المنثور عن تصورهم للجنس الأدبى الذى اعتقدوا أنهم يبتكرونه،تأثرا منهم بما وجدوه فى الأدب الغربى عامة وأدب الشاعر الأمريكى ويتمان خاصة . ويمكن أن نقول إنه حمل الخصائص التالية :

ــ **التدفق العاطفى الحر** ، فقد ركز كل من كتب الشعر الحر وعنه على كونه ثمرة تجربة عاطفية شخصية ، وعلى أن الأديب استطاع أن يعبر عن هذه التجربة تعبيرا صادقا ، لا يتيسر له فى الشعر المنظوم ، بسبب قيود الوزن والقافية وضغط التراث الثرى على فكره وخياله ووجدانه . ولذلك أثارت القطع التى أحسن الأدباء اختيار موضوعها إعجاب القراء ، وهوى غيرها فى أحضان النثر على الرغم مما حمل من حلى لغوية

ــ **توفير لون من التنغيم** ، فعل ذلك أدباء مثل جبران عن طريق الكلمات العذبة القريبة التى اختارها وبنى منها جمله فأشاع نغما حلوا خفيضا تحس به الأذن المرهفة وتخطئه الأذن العادية . وفعله آخرون بالاعتماد على الجمل القصيرة المتساوية الطول ، وبالمشاكلة بينها فى

بيانها ، وبترديد الكلمات ذات الجرس الواحد وبالجناس ، بل بالسجع الذى صار قافية ، غلا فيها الريحانى فالتزمها فى مقطوعة أو اثنتين .

ـ التصوير والإحياء . وصل ذلك إلى قمته عند جبران الذى كان يحيل موضوعه مهما كان إلى لوحة عريضة يعرض فيها الطبيعة بتضاريسها المتغايرة ، وماتنبته من أزهار ونباتات ، ومما يعيش فيها من حيوانات ، وينثر الصور الجزئية . فنجد كل معنى أو حدث عنده يتحول إلى كائن حى له وجوده الخاص . ويدنو الريحانى منه على تفاوت . وإن كان لا يلحق به البتة . فالخيال التصويرى شيء هام فى هذا الجنس الأدبى .

ـ التكرار : لما كان الشعر المنثور فاقد الإطار الذى يضم القطعة كلها والعمود الذى يحس القارىء أنه يجذب ماانبعث عنه من حديث ويطرد مالا يلتئم معه ، وكان صاحبه محتاجا إلى التنبيه العاطفى أكثر من حاجة الناظم اضطر إلى التقاط بعض الألفاظ التى تحمل ـ فى خلده ـ أو أراد أن يحمّلها دفقات شعورية جياشة أو بعض العبارات التى اتخذ منها نغمة لها إيحاؤها ورددها إما فى مطالع الجمل أو فى مطالع المقاطع أو فى مطالع المقاطع ونهاياتها أو فى مطلع القطعة ومنتهاها .

ـ التقسيم : لما أطال بعض الكتاب قطعهم،قسموها بل قسموا حتى القطع القصيرة إلى فقرات عدوها شبيهة بالمقاطع التى تنقسم القصيدة الرومنسية إليها .

وآن الأوان لننظر فيما كتبه شاعرنا أحمد شوقى . وأول ما نطالعه أنه أحسن اختيار الموضوعات . فهى موضوعات يمكن أن تبث فى النفوس المرهفة مشاعر تطلب من يعبر عنها . ولكننا عندما ننظر فى القطع نفسها نفتقد ما كنا نتوقعه ، ولا نجد غير أحاسيس شاحبة ، ويغلب التناول العقلى .

وإذا كانت المشاعر شاحبة فالموسيقى عالية ، ذات رنين أرفع مما وجدناه فى أى قطعة لكاتب آخر . فقد التزم شوقى بالقافية التزاما تاما ، جاء بها فى جملتين فى كثير من الأحيان ، ولكنه وصل بها فى بعض الأحيان إلى خمس جمل .

وآثر أن تكون جمله قصيرة ، متساوية الطول ، متشاكلة البناء ، فازداد الرنين علوا ووضوحا ، يقول مثلا[50] : **«الوطن موضع الميلاد ، ومجمع أوطار الفؤاد ، ومضجع الآباء والأجداد ... مجرى الصبا وملعبه ، وعرس الشباب وموكبه ، ومراد الرزق ومطلبه ، وسماء النبوغ وكوكبه ، وطريق المجد ومركبه »** .

وأضاف إلى ذلك الجناس ، وخاصة الناقص منه ، فكان له أثره النغمى الجلى أيضا .

ونفتقد فى قطع أحمد شوقى التصوير أيضا ، فلا نرى عنده إلا صورا جزئية ضيقة المدى ، لا تقارن بما عند جبران ، ولا تصل إلى ما وصل إليه الريحانى ، وتغيب عنده صور الطبيعة غيابا يكاد يكون تاما .

ونفتقد التقسيم والتكرار أيضا .

ولكننا نجد الإشارات المأخوذة من التراث الثقافى . فإذا دققنا النظر فيها وجدناها مأخوذة من التراث العربى القديم غالبا ، ومن التراث الإسلامى كثيرا ، ومن التاريخ أحيانا . ولا نجد التراث الذى وجدناه عند جبران والريحانى . يقول : **«قبر .. يقف به المحزون المتهالك . يقول[51] : هذا كله قبر مالك وكأن كل أخت حوله الخنساء . وتحت ذلك الحجر صخر وكل أم ذات النطاقين أسماء وعبد الله فى ذلك القبر»** .

إذا أضفنا إلى ذلك الألفاظ الغريبة التى اعتمد عليها أحمد شوقى فى قطعه وأعطتها مسحة قديمة بارزة ، كان لنا الحق أن نقول إنه لايوجد مايجمع بين أعماله وأعمال أصحاب الشعر المنثور غير إهمال الوزن ، ووضوح التنغيم . أما بقية خصائصها فتبتعد بها عن الشعر المنثور ، وتقترب من النثر الفنى القديم ، الذى عرفناه عند ابن العميد والصاحب بن عباد وأمثالهما . فلا فرق بينها وبين بقية القطع التى يضمها كتاب **«أسواق الذهب» الذى أعلن الكاتب نفسه[52] أنه يسمه من وسم أطواق الذهب للزمخشرى ، وأطباق الذهب للأصفهانى .**

ولا عجب فى هذه النتيجة فقد كان أحمد شوقى يرفع السجع الملتزم دون بقية المقومات الفنية ، ويكاد يلحقه بالشعر . قال عنه[53] **«السجع شعر العربية الثانى ، وقواف مرنة ريضة خصت بها الفصحى ، يستريح إليها الشاعر المطبوع ويرسل فيها الكاتب المتفنن خياله ، ويسلو بها أحيانا عما فاته من القدرة على صياغة الشعر . وكل موضوع للشعر الرصين محل للسجع ، وكل قرار لموسيقاه قرار كذلك للسجع . فإنما يوضع السجع النابغ فيما يصلح مواضع للشعر الرصين ، من حكمة تخترع أو مثل يضرب أو وصف يساق»** .

المراجع

١ ـ إبراهيم عبد القادر المازنى : الشعر : غاياته ووسائطه ـ مطبعة البوسفور بمصر ١٩١٥ .

٢ ـ أحمد شوقى : أسواق الذهب ـ مطبعة الهلال بمصر ١٩٣٢ .

٣ ـ أحمد محمد الحوفى : وطنية شوقى ، دار نهضة مصر ، دون تاريخ

٤ ـ أدونيس : زمن الشعر ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٢ .

٥ ـ أمين الريحانى : الريحانيات ـ المطبعة العلمية ـ بيروت ـ الطبعة الثانية ١٩٢٢ ، ١٩٢٤ .

٦ ـ جبران خليل جبران : الأعمال الكاملة ، دار صادر ، بيروت

٧ ـ د . حسين نصار : القافية فى العروض والأدب ـ دار المعارف بمصر ١٩٨٠

٨ ـ خليل مطران : ديوان الخليل ـ الهلال بمصر ١٩٤٩

٩ ـ د . زكي مبارك : النثر الفني في القرن الرابع .

١٠ ـ عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب . مكتبة النهضة المصرية .

١١ ـ د . محمد مصطفى بدوى : رسائل من لندن ـ مطبعة رويال بالإسكندرية ١٩٥٣ ـ ٤ .

١٢ ـ د . محمد النويهى : قضية الشعر الجديد ـ المطبعة العالمية بالقاهرة ١٩٦٤ .

١٣ ـ منير الحسامى : عرش الحب والجمال ـ مطبعة الأرز ـ بيروت ١٩٢٥ .

١٤ ـ موريه (س) : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث .

١٥ ـ د . نقولا فياض : رفيف الأقحوان ـ المطبعة الكاثوليكية ـ بيروت ١٩٥٠ .

١٦ ـ مجلة الهلال بمصر

١٧ ـ Badawi (M. M): A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry - Cambridge University Press - 1975.

١٨ ـ Jayyusi (Salml Khadra): Trends and Movements in Modern Arabic Poetry - Leiden - 1977.

١٩ ـ Moreh (S): Modern Arabic Poetry 1800 - 1970 - Leiden 1976.

٢٠ ـ Sutton (Walter): American Free Verse - The Modern Revolution in Poetry - New Direction Book.

الهوامش

(١) أسواق الذهب ٢٠

(٢) ٥٣ .

(٣) ٥٩ .

(٤) ٥١٥ .

(٥) ٥٣٦ .

(٦) أحمد الحوفي . وطنية شوقي . دار نهضة مصر ص : ١٣٤

(٧) فعل خليل مطران الأمر نفسه . فرثى إبراهيم اليازجي بقصيدة وقطعة من الشعر المنثور (ديوان الخليل ١ : ٢٩٠ . ٢٩٤) .

(٨) Trends and Movements in Modern Arabic Poetry. ص : ٦٣١

(٩) ٨٦ . ٨٩ . ٦٣٠ ـ ١ . وانظر : س . موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ـ ترجمة سعد مصلوح ـ ص : ٣١ . الهلال ـ نوفمبر ١٩٠٥ ـ ص : ٩٧ .

(١٠) ٢٠٤ .

(١١) ١ : ٢٨ .

(١٢) كذا جاءت التواريخ في الهلال . ولعل الريحاني كتبه في تشرين الأول (أكتوبر) لا الثاني .

(١٣) ديوان الخليل ١ : ٢٩٤ .

(١٤) انظر كتابي القافية .

(١٥) موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ١٢ . ١٧ . ٢٦ . ٣٧ .

(١٦) حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ٢٠ .

(١٧) نفسه ٢١ .

(١٨) منير الحسامى : عرش الحب والجمال ب .

(١٩) ٢٣ ـ ٢٥ .

(٢٠) ساعات بين الكتب ١٢٥ .

(٢١) ٢٧ ـ ٣٨ .

(٢٢) ١٨ . ٢٩ .

(٢٣) رسائل من لندن ٩ ـ ١٤ .

(٢٤) الهلال ـ يوليو ١٩٠٦ ـ ص : ٥٨٠ .

(٢٥) الهلال ـ نوفمبر ١٩٠٥ ـ ص : ٩٧ .

(٢٦) الريحانيات ٢ : ١٨٢ .

(٢٧) الهلال ـ يوليو ١٩٠٦ ـ ص : ٥٨١ .

(٢٨) Trends ٦٢٧ .

(٢٩) الهلال ـ يوليو ١٩٠٦ ـ ص : ٥٨٠ .

(٣٠) Trends ٩٠ .

(٣١) عرش الحب والجمال ك . ن .

(٣٢) نفسه ا .

(٣٣) ٤٧ . ٦١ . ١٠٤ . ١٢٦ .

(٣٤) ٢٠٣ .

(٣٥) ١١٤ .

(٣٦) ٢٣ .

(٣٧) ٧٥ .

(٣٨) ٧٣ .

(٣٩) ٢٠٤ .

(٤٠) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران ٢ : ٩٥ ـ ٢٣٣ .

(٤١) وانظر ٢ : ١٤٧

(٤٢) نفسه ١٢٨ .

(٤٣) نفسه ١٩١ .

(٤٤) زكي مبارك : النثر الفني ١ : ١٠٦ .

(٤٥) الريحانيات ٢ : ١٨٣ ـ ٢٣٣ . ٤ : ٣ ـ ٧٩ .

(٤٦) وانظر ٤ : ٣٩ .

(٤٧) ٢ : ١٧٣ . ١٨٦ . ١٩١ .

(٤٨) ١ : ٢٩٤ .

(٤٩) ٢ .

(٥٠) ٩ ـ ١٠ .

(٥١) ٢٤ .

(٥٢) ٣

(٥٣) أسواق الذهب ١٠٩ .

مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية

إبراهيم حماده

من الحقائق التاريخية المقرّرة في سيرة شاعر العربية الكبير أحمد شوقي . أن الخديو توفيق لما أعجب بنباهته، وهو فتى . وتوقّع ما يمكن أن يكون عليه ربيبه من رفيع المنزلة في الشعر . أمر له ببعثة تعليمية إلى فرنسا ، مدتها أربع سنوات ، على حساب سموه . واختار شوقي الحقوق موضوعاً مكملاً لدراسته السابقة . لعلمه «أنها تكاد تكون من الأدب» . غير أن الخديو أشار عليه ، أن يجمع «في الدراسة بينها وبين الآداب الفرنساوية بقدر الإمكان »[1] . وتحقيقاً لهذه المنّة الرفيعة ، غادر شوقي أرض الوطن . والتحق بمدرسة الحقوق بجامعة مونبلييه في أوائل عام ١٨٩٠ ، ثم انتقل - بعد سنتين - إلى جامعة باريس ، حيث نال منها إجازته النهائية في منتصف عام ١٨٩٣ . ثم عاد إلى مصر في نوفمبر من نفس العام .[2]

وانطلاقاً من هذه الواقعة (الحقيقية) المتعلّقة بدراسة شوقي في فرنسا ، كان ولابدّ للنقاد - الذين تناولوا مسرحياته بالتحليل أو العرض - أن يشتعلوا حماساً ، ويروحوا يؤكدون تأثره المحتوم بالثقافة الفرنسية ، ليصلوا هذه المسرحيات بخصائص بعض المذاهب الأدبية ، وخاصة بأصول المدرسة الكلاسيكية الجديدة ، كما طُبِّقت في تراجيديات القرن السابع عشر بفرنسا . وهذا الربط - الذي أصبح مسلّمة يتناقلها الدارسون في بحوثهم بوعي وبلا وعي - هو ما يهمنا تمحيصه في هذه المقالة .

فالدكتور شوقي ضيف ، يشير إلى ذلك التأثر بقوله : «وهذا كله يعني أن شوقي أقبل على المأساة وهو يعرف قواعدها . ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسي الكلاسيكي في أثناء القرن السابع عشر»[3] . كما يرى أستاذنا الدكتور محمد مندور ، أن شوقي قد تأثر : «بالكلاسيكية الفرنسية . ولكنه يميل إلى ناحية كورني ، أكثر من ميله إلى ناحية راسين . ... وتأثر شوقي بكورني أكثر من تأثره براسين . لا يمنع من أنه قد تأثر بالمذهب الكلاسيكي بوجه عام »[4] ويكرر أستاذنا هذا المعنى مرة أخرى في قوله : «إذا كان شاعرنا [شوقي] قد تأثر في أدبه المسرحي . بمذهب أدبي بعينه . فإن تأثره قد كان أوضح ما يكون بالمذهب الكلاسيكي » .[5] أما الدكتور علي الراعي فيشتط في تقدير هذا التأثر ، حين يقول بأننا «درجنا على القول بأن مؤثراته المسرحية قد جاءت من روائع المسرح الكلاسي الفرنسي علاوة على مسرح شكسبير المختلط الاتجاهات . وهذا القول حقيقة لا تقبل مناقشة .... (؟؟) . وكل من الكتاب الثلاثة :

درايدن ، وكونجريف ، وشوفى ، قد نهل من مصدر واحد هو المسرح الكلاسى الفرنسى ، وكورنى بالذات فى حالة المآسى ، وموليير فى حالة الكوميديات » .[٦]

كما يذكر الدكتور ماهر حسن فهمى ، أن شوقى أعجب « بالمسرح الكلاسيكى فى فرنسا ، مسرح كورنى وراسين وأمثالهما ممن استمدوا أصول مسرحهم الشعرى من التاريخ ، ومن أعمال البطولة ، وصاغوها صياغة أسلوبية ممتازة »[٧] وينحو كمال محمد إسماعيل نفس المنحى بقوله : « ولقد اتجه شوقى إلى الكلاسيكيين الفرنسيين من رواد المأساة والملهاة فى القرن السابع عشر ، أمثال كورنى وراسين وموليير ، يسترشد بمسرحياتهم وآرائهم ، وإن انتجع غيرهم » .[٨]

ولا يقتصر هذا الأمر على هؤلاء الدارسين فحسب ، وإنما أصبح من المسلّم به عند كبار الباحثين وصغارهم وتابعيهم ، أن أحمد شوقى ـ خلال دراسته فى فرنسا ـ عبّ من حياض آدابها الفياضة ، واتصل اتصالاً مباشراً بروائع مسرحها ، وخاصة آثارها الكلاسيكية التى راد آفاقها ، وتأثرها فى كتابة مسرحياته الثمانى التى وصلتنا .

ولو تجرّدنا من الالتزام بهذا الحكم شبه الإجماعى ـ ورحنا نفتّش ـ بموضوعية ـ فى هياكل المسرحيات الشوقية وأجزائها ، عن الأصول الكلاسيكية ، كما مُورست فى الدراما الفرنسية ، أمكننا الوصول إلى وجهة نظر أخرى مخالفة لما جرى عليه هذا العرف النقدى . وهذه المخالفة ، تتبدّى فى نتيجة وسببها . وجوهر ذلك ، هو أن الخصائص الكلاسيكية التى يكتشفها الباحثون فى مسرح شوقى ، ويدللّون بها على تأثره الواعى بالمذهب الكلاسيكى ، إنما هى خصائص عامة قابلة للظهور ـ أو الممارسة ـ فى أى مسرح غير كلاسيكى ، وأنها توجد ـ بنفس المقدار والرتبة ـ لا فى مسرح شوقى وحده ، وإنما تشيع على نحو مبعثر عفوى فى مسرحيات أخرى مصرية معاصرة له ، أو كتبت قبله أو بعده ، فى لغة شعرية ، أو نثرية أو فيهما معاً ، ومع هذا ، لا يحاول النقاد اكتشافها ، وحصرها داخل إطار النظرة المقارنة ، من حيث التأثير والتأثر ، كما يفعلون فى مسرح شوقى . وعلى هذا ، فإن ما يسمى بالتأثيرات الكلاسيكية لم تتخلل هياكل هذه المسرحيات وخلاياها كتيار مذهبى واع . وإنما هى فى حقيقتها ظواهر طبيعية ، يمكن أن تتجلى فى أعمال الكثير من غير الكلاسيكيين المذهبيين ، بل فى بعض أعمال الرومنسيين ، أو الواقعيين ، أو الطبيعيين ، أو أنصار أى اتجاه أسلوبى آخر . لأنها ـ أى تلك الظواهر ـ صالحة لأن تكون عناصر عضوية عامة فى تكييف التركيب الدرامى ، أيا كان شكله ، أو عصره . ومن ثم ، يجوز تقبل الافتراض بأنه لو لم يسافر أحمد شوقى إلى فرنسا ، وقام بتأليف نفس المسرحيات التى بين أيدينا ، ما اتهمت على هذا النحو ـ شبه الإجماعى ـ بأنها متأثرة بالكلاسيكية ، واعتبرت مسرحيات شعرية عادية ، متخلّقة فى ظروف عصرها الخاص . لذا ، فإن سفر شاعرنا فى تلك البعثة بالذات هو السبب الرئيسى الذى استحث النقاد على التفتيش فى ثنايا مسرحياته عن خصائص درامية كلاسيكية ، كما لو أنه ـ فعلاً ـ آثر أن يرتدّ إلى الماضى ، ويتزوّد بالثقافة الكلاسيكية ، رغم أن عصره الفرنسى كان يعجّ بشتى التيارات الأدبية والفكرية .

ونفْى هذا التمذهب الكلاسيكى عن مسرح شوقى ، يقودنا إلى الوجه الآخر من وجهة النظر المخالفة . وهى أن شاعرنا لم يتصل بالتراث الدرامى الفرنسى اتصالاً واعياً ، على نحو يحمله على محاكاته ، والنسج على منواله . وإنما كان همّه الانحصار داخل نطاق الثقافة العربية التقليدية بشعرها ونثرها وقوالبها . ولهذا ، كانت أهم مصادر معرفته الأدبية ـ وهو فى الغربة ـ مختارات من الشعر العربى التى حملها معه مطبوعة ، أو كانت أصداء صورها وتعبيراتها وموازينها ، تتردد على لسانه ، أو تعشش فى تلافيف مخه . وتشكل أدق خلجات فكره العميقة . وعلى هذا ، لم تشغل باله الأعمال الدرامية الكلاسيكية ، ولا غير الكلاسيكية . وإن كان قد اضطرّ ـ بدافع الفضول ، أو الرغبة فى الترفيه ـ إلى أن يقرأ نصاً دراميا فى الفرنسية وقع فى يده من قبيل المصادفة ، أو أن يشاهد فى باريس عرضا مسرحياً بين حين وآخر ـ فإن المانع الثقافى المستخفى كان يعرقل ذهنه عن أن يمتصّ هذه الطوارئ . لأن أهم مراكز ـ هذا الذهن ـ كانت متحفّظة ، ومشغولة بآثار أعلام أدبياته القومية التى يطمح إلى محاكاتها ، أو تطويرها ، أو التفوق عليها . ومن ثمّ ، جاءت مسرحياته ـ بعد حوالى أربع وثلاثين سنة من إقامته فى فرنسا ـ غير كلاسيكية ، كما كانت انعكاسا لما كان عليه حال المسرح المصرى (بالذات) من اختلاط المذاهب ، حتى الثلث الأول من قرننا الحالى .

أوهام نقدية :

« الكلاسيكية الجديدة » حركة مذهبية سيطرت ـ أساساً ـ على الفكر الدرامى فى فرنسا ، من بدايات القرن السابع عشر ، حتى قبيل قيام الثورة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر . وكانت الحركة تهدف ـ بوعى ـ إلى أن تحقق من جديد ما كان يتوافر فى الكلاسيكية القديمة ، من أصول ، ورصانة وموضوعية . ومع أن فرنسا تعتبر المهد الفكرى الذى ترعرعت فيه الكلاسيكية الجديدة ، وزحفت منها إلى بلدان أوروبية أخرى ، إلا أنها تدين بميلادها الشرعى للمشرعين الإيطاليين الذين سبقوا ـ باجتهاداتهم ، وتشريعاتهم ـ زملاءهم الفرنسيين بحوالى قرن . ولقد كان هؤلاء المشرّعون الإيطاليون يعتمدون فى استنباط أصولهم وتخريجاتهم على كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، الذى كان قد ترجم إلى اللاتينية ، ونشر فى فينسيا عام ١٤٩٨ ، ثم نشر فى لغته اليونانية الأصلية لأول مرة ـ مع كتاب « الخطابة » ـ عام ١٥٠٣ م . أما الباحثون الفرنسيون ، فإنهم لم يعرفوا أرسطو إلا عن طريق زملائهم الإيطاليين ، وكانوا يفتشون فى تعليقاتهم وشروحهم عن قواعد . أخذت تتراكم وتتماسك خلال ثلاثين عاما تقريبا ، حتى استطاعت تكوين هيكل مذهبى متجانس . وعلى هذا ، فإن كثيرا من القوانين التى استنّها المذهب الكلاسيكى تقع مسئولية استقرائها على عاتق الشراح الإيطاليين أول الأمر ، ثم على الشراح الفرنسيين الذين غالوا فى الاحتفاء بها ، وضرورة مراعاتها عند التطبيق . وبعض هذه

القوانين مستقى فعلاً من أرسطو . أو من آراء بعض النقاد اليونانيين والرومانيين ـ خاصة **هوراس** ـ وبعضها الآخر استنتاجات شخصية ، معزوة ـ خطأ ـ إلى أرسطو البرئ ، مثل قاعدة الالتزام بالوحدات الثلاث . وهكذا ، أخذ الاهتمام بالتوصّل إلى شكل ثابت للدراما ـ بما يماشى طبيعة العصر العقلانية ـ يتحوّل على أيدى الغلاة من الكلاسيكيين الجدد ، إلى انشغال دءوب سيء بوضع القوانين وتطبيقها بصرامة . وأصبح كتاب «**فن الشعر**» ـ الذى يناقش أصول التركيب الدرامى ـ سلطة (استبدادية) تُملى شروطها على المؤلف الكلاسيكى . وتتحكم فى مزاجه . وأساسيات بنائه ، بل تصبّه فى قالب تطبيق متجمد . إذا ما أراد أن يماشى روح العصر ؛ ويكتب أعمالا درامية صحيحة خالدة . كتلك التى بقيت من أعمال اليونانيين والرومانيين الأقدمين .

ترى . هل كان شوقى فى مفتتح العشرينيات من عمره ـ وهو يدرس القانون فى فرنسا ـ على صلة علمية بأصول الحركة الكلاسيكية وتطبيقاتها الدرامية . بالرغم من أن صوتها ـ وقتذاك ـ كان قد خفت تماما . وعلا عليه ضجيج مذاهب وتيارات أخرى أشد فعالية . وأعظم إثارة ؟؟ . وهل كانت لغته الفرنسية قوية قادرة على فهم لغة القرن السابع عشر . وهل كان محافظا شديداً إلى الدرجة التى دفعته إلى التخلى عن مجريات عصره الفكرية . ليعود القهقرى إلى ما قبل قرنين . تقريبا ـ من واقعه . كى يتوفر على دراسة ثقافة الكلاسيكيين . ويختزنها فى ذاكرته . ثم يرجع إليها بعد ما يزيد على ثلث القرن . ليحتذيها فى كتابة مسرحياته ؟؟ أم ترى انه لم يكن يهتم بالمذهب الكلاسيكى البائد . أو المذاهب الأخرى المحدثة . وإنما عكف ـ كفتى يحس وطأة الغربة ـ على دراسته المفروضة . فأتمّها قبل انتهاء مدة البعثة المحدّدة بأربع سنوات . وبقى ـ فى الوقت نفسه ـ مخلصاً لثقافته القومية العربية . ومتأثراً دون وعى ـ بما يمكن أن يكون قد انعكس فى مسرحها الناشئ من تأثيرات (غربية عامة) على نحو اعتباطى ؟ إن مسرحية «**على بك الكبير**» ـ التى نظم شوقى أصلها الأول . وهو فى سنته الأخيرة بباريس ـ تؤيد هذه الرؤية .

الأجزاء الكمية : دَرَس أرسطو فى كتابه «**فن الشعر**» الأجزاء الكيفية للمسرحية التراجيدية اليونانية . كما وَصَف أجزاءها الكميّة . وخلاصة هذا التقسيم الكمّى ؛ أن التراجيديا القديمة ـ بشكل عام ـ تتألف من عدد من المشاهد ـ أو الفصول ـ التمثيلية ، التى تفصل بينها أناشيد غنائية جماعية .

وعندما أخذ الشكل التراجيدى ـ فى بدايته ـ يتطور بتغير الأوضاع الاجتماعية والفكرية فى اليونان . أخذت أهمية المشاهد التمثيلية فى الازدياد والامتلاء . بينما أخذت أهمية الأناشيد الجماعية فى الضمور . وفقدان الصلة العضوية بالموضوع الرئيسى الذى تعالجه أحداث المسرحية . وحين توقّف الإبداع التراجيدى فى اليونان القديمة . وتسربت أوجه كثيرة من حضارتها إلى الحضارة الرومانية . تسربلت الدراما بزىٍّ غير زيّها . واشترط الشاعر اللاتينى **هوراس** ـ فى القرن الأول الميلادى ـ ألاّ تتجاوز المسرحية الواحدة خمسة فصول . أو تقلّ عن ذلك . كما طالب الجوقة بألا تنشد بين تلك الفصول إلا ما يخدم موضوع المسرحية .

وفى عصر النهضة بإيطاليا ، سقطت الأناشيد الجماعية ، وأصبح تقسيم المسرحية إلى خمسة فصول أمرا تقليديا ، سرعان ما تبناه كبار مؤلفى المسرح الكلاسيكى فى فرنسا . كما نقله إلى إنجلترا الشاعر **بن جونسون** (١٥٧٢ ـ ١٦٣٧) . ومن المعتقد أن **وليم شكسبير** لم يقسّم مسرحياته هذا التقسيم الكمّى من الفصول على النحو الذى وصلتنا عليه هذه المسرحيات ، وإنما كان ذلك التقسيم من عمل الناشرين ، كتقليد لمسرحيات بن جونسون .

وهكذا ، كانت النظرية الكلاسيكية تفرض على الشاعر المسرحى الجاد أن يراعى ـ عند تأليف المسرحية ـ تقسيمها إلى خمسة فصول . على النحو الذى نجده عند **كورنى وراسين** اللّذين اتُّهِم شوقى بالتأثر بهما . فإذا ما تفحصنا مسرحيات شاعرنا الثمانى فى ضوء هذا المنحى الكلاسيكى . وجدناه يتجاهل ـ أو على الأصح يجهل ـ هذا التقسيم التقليدى ؛ فهى تتنوع فى تقسيماتها من حيث عدد الفصول والمناظر والمشاهد . وكان مؤلفها ـ كمعاصريه من الفرنسيين والمصريين ـ يخضع لمتطلبات المادة التى يعالجها . ولا ينساق لقواعد مفروضة عليها من الخارج :

عنوان المسرحية	عدد الفصول	المناظر	المشاهد
ـ على بك الكبير	٣	—	—
ـ مصرع كليوباترا	٤	٢	—
ـ قمبيز	٣	٥	—
ـ مجنون ليلى	٥	٢	—
ـ عنترة	٤	٤	٥٦
ـ أميرة الأندلس	٥	٦	—
ـ الست هدى	٣	—	—
ـ البخيلة	٣	٢	—

والخلاصة :أن عدد المسرحيات ذات الفصول الثلاثة أربع
وعدد المسرحيات ذات الفصول الأربعة اثنتان
وعدد المسرحيات ذات الفصول الخمسة اثنتان

لا شك أن هذا التنويع فى تقسيم المسرحية إلى فصول وأجزائها . يخالف التقسيم الخماسى الكلاسيكى الثابت . الذى لم يلفت نظر شاعرنا رغم وضوحه . فمن يقرأ بضعة من النصوص الدرامية الكلاسيكية . أو يشاهدها مجسّدة فوق خشبة المسرح . وهى تتضمن أربع استراحات . لابد أن يدرك عدد الوحدات فى تركيب المسرحية الواحدة فى سهولة . كما يمكن أن يحاكيها عند الكتابة فى سهولة أيضاً . غير أن المسرحية الشوقية . كانت تستغرق مداها من الفصول والمناظر . بما يتفق مع حاجتها الفعلية . سواء أكان هذا المدى ثلاثة

فصول أم أكثر . وهو ــ بلا شك ــ إجراء حر حديث .

وإذا كان أحمد شوقى لم يلتزم بأبسط المسائل فى بناء المسرحية الكلاسيكية ــ وهو ثبات تقسيمها الكمّى من حيث عدد الفصول ــ فهناك أيضاً مخالفة أخرى صريحة فى بعض أمور هذا البناء . وهو ــ بدوره ــ أمر يسهل ملاحظته على كل من يطالع بضعة من النصوص الدرامية فى نفس المذهب،فنص المسرحية عند كورنى أو راسين ــ أو أى شاعر درامى كلاسيكى فى فرنسا ــ كان يخلو من الإرشادات والتوجيهات المسرحية . التى تحدّد طبيعة المنظر أو البيئة التى تجرى فيها الأحداث ، أو تصف درجة انفعال الشخصيات ، وتحركاتها ، وأزياءها ، أو تشير صراحة إلى دخول شخصية معينة أو خروجها من المشهد القائم . وإنما كانت المسرحية تستهل مباشرة بكلمتى «**الفصل الأول**» ، ثم تتسلسل المشاهد وهى مرقمة طبقا لدخول كل شخصية إلى المنظر أو خروجها منه . ولهذا ، كان كل مشهد يبدأ برقمه ، مع أسماء الشخصيات المشتركة فى أدائه دون تحديد للمكان أو الزمان أو وصف الشخصية ونوعية انفعالاتها وتحركاتها . فمثلا ، يفتتح الفصل الأول فى مسرحية «**فيدر**» ــ للشاعر الكلاسيكى راسين ــ بلا إرشادات ، على النحو التالى :

الفصل الأول ــ المشهد الأول : **هيبوليت ــ تيرامين** .
ــ المشهد الثانى : **هيبوليت ــ تيرامين ــ إينون** .
ــ المشهد الثالث : **فيدر ــ إينون** .
ــ المشهد الرابع : **فيدر ــ إينون ــ پانوپ** .
ــ المشهد الخامس : **فيدر ــ إينون** .

... وهكذا ، تجرى الفصول الأربعة الباقية .

ويتضح من هذا ، أن المشهد المسرحى يتحدّد بدخول شخصية ــ أو شخصيات ــ أو خروجها ، دون تعيين مكان الأحداث ، أو الإشارة إلى أهم الملامح الجسمية أو النفسية أو الاجتماعية التى تميز الشخصيات .

أما المسرحيات الشوقية ، فهى مزودة بإرشادات ، لم تكن معروفة ، فى المسرحيات الكلاسيكية . فالفصل الثالث ــ مثلا ــ من مسرحية «**على بك الكبير**»يفتتح هكذا : «**الوقت بعد الغروب . فى سرادق محمد بك أبو الذهب بالصالحية . حيث دارت رحى الحرب بينه وبين على بك . فى الوجه محمد بك راقد على سرير . وعثمان الجاسوس التركى يكبّس قدميه . فى أحد جوانب السرادق جماعة من البكوات يتحدثون . ويلعبون الشطرنج . فى الجانب الآخر خادمان مصريّان مشغولان بتنظيف ملابس محمد بك أبو الذهب ..**»[٩] كما نجد فى مقدمة الفصل الثالث من مسرحية «**مصرع كليوباترا**» هذا التوصيف الحديث للمنظر : «**معبد فى الإسكندرية . يُقسم جدار المسرح إلى قسمين : القسم الأكبر داخله . وتظهر فيه حجرة الكاهن الأكبر أنوبيس . وعلى جدرانها رفوف نسّقت عليها حقائق وقوارير . وهنا وهناك صرر وصناديق يشفّ بعضها عمّا فيه من أفاعٍ وحيات . باب خلق يؤدى إلى المعبد . ونافذةجانبية تطلّ على الفضاء . فى حجرة الكاهن أنوبيس**»

أنوبيس : «(**يناجى نفسه**) **يقولون .. الخ**»[١٠] وفى مسرحية «عنترة» نجد مثل هذا التوجيه المسرحى ، الذى نفتقده فى أى أثر درامى كلاسيكى : «**وفى هذه الأثناء . يظهر مارد وغضبان من وراء الشجرة . وفى غير الناحية التى اختفى فيها داحس . فيسدد أحدهما سهمه إلى ظهر عنترة . فتراه عبلة وتضطرب . فيصبح عنترة بالرجل دون أن يلتفت إليه .**»[١١]

لا شك أن مثل هذه الإرشادات المسرحية المبثة فى مسرحيات شوقى ، محاكاة لما كان يجرى فى المسرحيات المصرية ــ أو الفرنسية ــ المعاصرة ، التى كانت تحفل بخصائص جديدة ، لم يكن يعرفها القالب الكلاسيكى .

• **الموضوع** : لقد اعتبرت مسرحيات شوقى ــ غير الكوميدية ــ ذات خصيصة كلاسيكية ، لأن موضوعاتها مستمدة من التاريخ والأساطير . فأستاذنا الدكتور **محمد مندور** ــ فى مجال تعداد الأصول الكلاسيكية التى تأثر بها شاعرنا ــ يقول : «**اختار شوقى لمآسيه موضوعات تاريخية . سواء أكان التاريخ حقيقيا أم أسطوريا . وذلك على نحو ما فعل الكلاسيكيون الفرنسيون .**»[١٢] وفى هذا تأكيد لما جاء عند الدكتور **شوقى ضيف** : «**وهذا كله يعنى أن شوقى أقبل على المأساة . وهو يعرف قواعدها . ويظهر أنه أعجب بالمسرح الفرنسى الكلاسيكى فى أثناء القرن السابع عشر . إذ كان الشعراء من أمثال كورنى وراسين يتخذون مسرحياتهم من التاريخ ومن أعمال البطولة .... وشوقى فى ذلك كله مقلّد للمدرسة الفرنسية الكلاسيكية .... فهو يترك عصره إلى العصور القديمة ، وهو يختار شخصياته من النجوم التاريخية اللامعة .**»[١٣]

وهناك ــ بلا شك ــ عشرات من الدارسين يسلمون بهذا الاستنتاج ، فإذا حصرنا نوعية المصادر التى اتخذ منها شوقى موضوعات مسرحياته التى بين أيدينا ، ألفيناها هكذا :

ــ التاريخ المصرى القديم : **مصرع كليوباترا ــ قمبيز** .
ــ التاريخ المصرى الحديث : **على بك الكبير** .
ــ التاريخ العربى الإسلامى : **أميرة الأندلس** .
ــ التراث العربى الشعبى : **مجنون ليلى ــ عنترة** .
ــ الواقع المصرى القريب : **الست هدى ــ البخيلة (كوميديتان)**

ولكن بالرغم من مطابقة هذه المصادر عند شوقى لادعاءات النقاد ، إلا أن المطابقة ظاهرية . وليست معمّقة بالرؤية الفلسفية التى كانت تكمن خلف هدف الكلاسيكيين من استيحاء التاريخ والأساطير . فليس كل كاتب مسرحى يستمد موضوعاته من التاريخ أو الأساطير ، يعدّ كلاسيكيا طبقاً لمفهوم الكلاسيكية الاصطلاحى . لأن هذه المصادر ليست وقفاً على كتاب هذا المذهب دون غيره . فهناك عشرات من كتاب المسرح فى العالم ــ والوطن العربى ضمنياً ــ استعانوا بمواد تاريخية أو أسطورية . ولكن لا يمكن اعتبارهم كلاسيكيين ــ أو مقلّدين للكلاسيكية الفرنسية ــ لمجرد اللجوء إلى نفس المصادر . فشكسبير ، مثلا ، قبل أن يكتب كورنى وراسين ــ نظم عشر مسرحيات ، استمد موضوعاتها من التاريخ

الإنجليزي . وهي : الملك جون ـ ريتشارد الثاني ـ هنري الرابع (جزآن) ـ هنري الخامس ـ هنري السادس (ثلاثة أجزاء) ـ ريتشارد الثالث ـ هنري الثامن . كما استمد من التاريخ الروماني مادة مسرحيته : يوليوس قيصر ـ وأنطونيو وكليوباترا . ومع هذا . لا يمكن ـ بأي حال من الأحوال ـ أن يعدّ شكسبير ـ بتاريخية مادته . وشعرية لغته . وجدّية موضوعه ـ كلاسيكيا بالمعنى النقدي المعروف . كما وضعت خلال القرن الحالي والماضي . عشرات المسرحيات التي استقت موضوعاتها من الأساطير والخرافات . ولا يمكن ـ البتة ـ عزوها إلى الفصيلة الدرامية الكلاسيكية . ففي الدراما الفرنسية الحديثة ـ مثلا ـ نجد : فيلوكتيتس ـ أوديب ـ أنتيجوني (كوكتو) ـ أورفيوس ـ الآلة الجهنمية ـ أمفتريون ٣٨ ـ ولن تقوم حرب طروادة ـ إليكترا ـ الذباب ـ إيوريديس ـ أنتيجوني (أنوي) ـ ميديا ... إلخ . فهل يمكن اعتبار مؤلفي هذه المسرحيات ـ أندريه جيد ، وجان كوكتو ، وجيرودو ، وسارتر ، وأنوي ـ كلاسيكيين فرنسيين لمجرد أنهم ـ كأسلافهم القدامى ـ اتخذوا أوعية مسرحياتهم من الأساطير والخرافات ؟؟

وهذا التساؤل . يمكن أن يثار ـ أيضاً ـ حيال كثير من المسرحيين العرب الذين اقتطعوا موضوعاتهم من التاريخ والأساطير . قبل وبعد تأليف شوقي لمسرحياته . فهل يعدّ هؤلاء أتباعاً للمذهب الكلاسيكي ـ كما عرفته فرنسا في القرن السابع عشر ـ لمجرد أنهم هجروا أرض الواقع إلى عالم الماضي بحقائقه وخيالاته ؟؟ . إن الأمثلة على ذلك لا تقع تحت حصر . فمن مسرحياتنا التاريخية نسوق عشوائياً : مقاتل مصر عرابي (محمد العبادي) كليوباترا (إسكندر فرج) ـ صلاح الدين الأيوبي (نجيب حداد) ـ صلاح الدين ومملكة أورشليم (فرح أنطون) ـ فتح الأندلس (مصطفى كامل) ـ عمرو بن العاص (إسماعيل عبد المنعم) ـ حور محب (ميخائيل بشارة) ـ عبد الرحمن الناصر (عباس علام) ـ الهادي (عبد الله عفيفي) ـ أحمس الأول (عادل الغضبان) ـ الحاكم بأمر الله . وأبطال المنصورة . والبدوية . وإسماعيل الفاتح . وبنت الإخشيد (إبراهيم رمزي) ـ صقر قريش (محمود تيمور) ـ العباسة . الناصر ، شجرة الدر ، غروب الأندلس (عزيز أباظة) ـ إبراهيم باشا . وإخناتون . ونفرتيتي (علي باكثير) ـ صلاح الدين . النسر الأحمر (عبد الرحمن الشرقاوي) ـ باب الفتوح (محمود دياب) ـ رفاعة الطهطاوي (نعمان عاشور) ـ حصار القلعة (محمد إبراهيم أبوسنة) ـ إخناتون (أحمد سويلم) ـ الوزير العاشق (فاروق جويدة) ... الخ .

ومن مسرحياتنا التي اعتمدت في مبناها على الحكايات الشعبية والأسطورية : أبو الحسن المغفل (مارون نقاش) ـ هارون الرشيد . الأمير محمود . عفيفة . عنترة (أحمد أبو خليل القباني) ـ هارون الرشيد مع قوت القلوب (محمود واصف) ـ ثارات العرب (نجيب حداد) ـ أدونيس وعشتروت (وديع أبوفاضل) ـ عبد الشيطان (محمد فريد أبو حديد) ـ أردشير (أحمد زكي أبو شادي) ـ شهرزاد . وبراكسا . وبجماليون . وأوديب . وإيزيس (توفيق الحكيم) ـ سر شهريار ، وأوديب ، وازوريس ، والفرعون الموعود (علي باكثير) ـ شهر زاد (عزيز أباظة) ـ الزير سالم (ألفريد فرج) ـ حكاية من وادي الملح (محمد مهران السيد) ... الخ .
فلماذا تتجاوز مسرحيات شوقي الجادة كل هذا التراث العربي ، وتتسم دونه بالتأثير الكلاسيكي من ناحية الموضوع ، مع أن بعض مؤلفيه كانوا على علم بتطور المسرح الفرنسي وحركاته المذهبية ، وكتب بعضهم الآخر مسرحياته ٥-١ ؟؟

لقد نشأ المسرح الشعري منسوجاً على هياكل من الأساطير والخرافات . التي كانت تشتجر في أذهان الناس القدامى بموضوعات التاريخ الحقيقي . ولهذا . يميل المسرح الشعري ـ خلال العصور ومختلف البلدان ـ إلى أن يتخذ موضوعاته من التاريخ والميثولوجيا . لأن هذين المصدرين أقدر ـ من المادة الواقعية ـ على تعقيل اللامحتمل . والإيحاء بالواقع . واستيعاب شتّى الدلالات والتضمينات الذهنية والوجدانية . ومعايشة المقومات الشعرية . بما تحفل به من صور . ومجازات . وقدرة على النفاذ إلى أدق مشاعر الإنسان .

وحينما اتخذ المسرح الشعري عند الكلاسيكيين مادته من التاريخ والأساطير . كان يرتكز في ذلك على مبدأ مذهبي قوي . لا نعتقد أن أحمد شوقي حاول أن يلم به أثناء دراسته . وإنما استمد موضوعاته من هذين المنبعين . مدفوعاً بعامل واع . وآخر غير واع . أما أولهما . فهو محاكاة معاصريه من كتاب المسرح المصري . وثانيهما الاستجابة التلقائية لحاجة الأداة اللغوية الشعرية التي أجادها وتملّك ناصيتها . وأملت عليه هذه الموضوعات . خاصّة أن طبيعة المسرح الشعري تميل (بالفطرة) ـ إن صحّ هذا التعبير ـ إلى التاريخ والأساطير .

أما المبدأ الفكري الذي يكمن خلف الرؤية الكلاسيكية الجديدة عند اختيار موضوعاتها . فهو تقليد أعمال القدامى من دراميّي العصر اليوناني والروماني . وهذا المبدأ يعتبر تطويرا لمبدأ آخر قديم ، يقول بأن الفن «محاكاة للطبيعة» . ولمحاولة تفهّم هذا التعريف للفن ـ الذي يعدّ من أخص خصائص الكلاسيكية الجديدة ـ استطاع ناقد إنجليزي أن يجمع أكثر من ستين معنى مختلفاً للفظة «الطبيعة» ، عرفت لدى المؤلفين الإنجليز بين سنتي ١٦٦٠ و ١٨٠٠ . فقد يعني اتباع «الطبيعة» ، محاكاة الشاعر للواقع الخارجي . وبهذا يكون الاتباع دالاً على «الواقعية» . أو مشابهة الواقع . وقد تعني محاكاة الطبيعة . محاكاة الخصائص الإنسانية العامة التي يشترك فيها كل البشر ، في كافة العصور والأقطار . وعلى هذا . يجب على الشاعر أن يعالج ما هو شمولي وعالمي . وألا يعالج ما هو خاص أو فردي . كما قد يعني اتباع الطبيعة . التقيد بقواعد الأساتذة القدامى الذين اكتشفوها . ولم يخترعوها . ومن ثمّ . لا تزال هي نفس الطبيعة . ولكن في شكل ممنهج . فالطبيعة ـ في الواقع ـ لا يتم تقليدها مباشرة . لأنها لا يمكن أن تقدم المثال أو الأنموذج الجمالي . إلا أن القدامى قاموا بعملية الاختيار . والتركيب والمنهجة . فإذا راح المذهبيون الكلاسيكيون الجدد . يقلّدون القدامى . فإنما يعني ذلك أنهم يتبعون الطبيعة . ومن هنا . وَجَبَ دراسة الآثار اليونانية

واللاتينية القديمة ، والاقتداء بها . ومع أن هذا التفسير ينطوى – بلاشك – على تبرير عقلى للإعجاب الشديد بتلك الآثار ، إلا أن الدعوة إلى التقليد لم تكن تهدف إلى المحاكاة العمياء ، وإنما اشترط مشرّعوها أن تكون مقرونة بالعقل ، والمنطق ، واللباقة الأدبية . وفى هذا يقول الناقد دوبيناك : **«أقترح اتخاذ القدماء نماذج فى الأشياء التى ابتدعوها بطريقة معقولة»** . وبالتالى ، أخذ الكلاسيكيون الفرنسيون ينتقون موضوعات تراجيدياتهم – من التاريخ والأساطير .

ترى ، هل كان شوقى الشاعر العربى الغنائى ، على دراية – نظرية أو تطبيقية – بهذا المبدأ الكلاسيكى ، ثم قام بتحقيقه عن طريق الابتعاد – بموضوعاته – عن تاريخ اليونان والرومان وأساطيرهم ، واللجوء إلى تاريخ قومه وحكاياتهم الخرافية ، حتى لو لم يكونوا على معرفة بالمسرح ؟؟ أم ترى ، أن هذا المبدأ لم يرد على ذهنه ، وإنما كان – على نحو عفوى – يستهدى ثقافته المصرية المعاصرة ، التى كانت تلجأ – بالدافع (الفطرى) ، وبلا مذاهب أو تقنيات فلسفية – إلى المصادر القصصية التراثية ، تنقّب فيها عن المادة الصالحة للمعالجة الدرامية ، فلم تجد ما هو أصلح لمسرحها الشعرى من التاريخ والأساطير ؟؟

• **المعقولية وتفريعاتها** : رأينا الكلاسيكيين الجدد يقرنون مبدأ محاكاة القدامى – بالاتجاه العقلانى الذى كان يسود ثقافة العصر . ولما كان العقل عندهم – يعدّ أسمى ملكات الإنسان – فقد أولوه السلطة المطلقة للتحكم فى جموح الخيال ، واحتدام العواطف . ولكنه لم يكن العقل الجاف المنطق ، وإنما العقل المنفعل الحساس الذى استطاع أن يفجرّ ، فى الأدب الكلاسيكى ، تحليلات دقيقة للعواطف البشرية الحارّة – لا تزال تهز الوجدان ، لأنها ذات طابع عام ، يتعامل مع الحقائق العالمية ، والأفكار العامة ، التى يتقاسمها الناس . ولهذا ، وُصف الكلاسيكيون بأنهم يفكرون بقلوبهم ، ويشعرون بعقولهم .

ولما كانت النظرية الكلاسيكية – على هذا النحو – ترتكز على مبدأين أساسيين ، هما : محاكاة القدماء ، وتحكيم العقل ، فإن أصولها الفرعية الأخرى ، كاللياقة ، والعدالة الشعرية ، والبساطة والوضوح ، وجزالة التعبير ، والفصل بين الأنواع ، والدقة فى تصوير الشخصيات ، والوحدات الثلاث ، وغير ذلك – تعدّ نتاجاً طبيعيًّا لنشاط العقل الواعى .

وإذا استقصينا مبدأ المعقولية – وتفريعاته – فى مسرح شوقى افتقدناه . ويعنى هذا الافتقاد – الخروج – مرة أخرى – من دائرة القيود الكلاسيكية – إلى رحابة المذاهب الدرامية غير الملتزمة بالقواعد ، كالرومنسية – مثلاً – وليس الرومنسية بالذات . كما يحلو لكثير من النقاد زجّها على شوقى . كما لو أنها المذهب الوحيد الخارج على أصول الكلاسيكية . فقاعدة الوحدات الثلاث – التى سنتناولها فيما بعد – غائبة تماما فى مسرحيات شوقى ، وليس فى غياب هذه القاعدة – أو غيرها من أصول كلاسيكية – ما يعيب تلك المسرحيات ، ولكن فيها ما ينئ عنها خصيصة كلاسيكية هامة ؛ ومن ذلك أيضاً ، القصور الموضوعى فى تصوير شخصيات تلك المسرحيات ، بسبب الافتقار إلى الفعالية الدرامية ، والذى ينشأ من الاعتماد على الكلام فى تحقيق أبعاد الشخصيات ، بدلاً من الاعتماد على الأفعال التى تعد العنصر الأساسى فى تعميق ملامح كل شخصية ، أو تمييزها عن غيرها .

وتأسيساً على هذا الافتقار إلى الموضوعية ، والميل إلى الشعر كفيض ذاتى ، يجمع النقاد على اتهام المسرحيات الشوقية بسيطرة الطابع الغنائى . وإذا كان الكلاسيكيون الجدد قد خالفوا أئمتهم من شعراء الدراما اليونانيين ، وجعلوا مسرحياتهم الفرنسية مشاهد درامية خالصة ، بعد أن كانت – قديماً – تتألف من مشاهد درامية ، وأخرى غنائية ، **فإن شاعرنا لم يستهد المسرح الكلاسيكى ، وإنما استهدى المسرح الغنائى فى عصره الزاهر – عصر أحمد أبو خليل القبانى ، والشيخ سلامة حجازى ، ومنيرة المهدية ، وسيد درويش ، وكامل الخلعى ، وداوود حسنى . فأضاف إلى مسرحياته الجادة ، مشاهد من الرقص ، والغناء ، والسحر ، كما فى مسرحيات «مصرع كليوباترا» ، «وقمبيز» ، و«على بك الكبير» ، و«عنترة» ، مما أقصاها بعيداً عن مناخ التراجيديا الكلاسيكية** .

كما تترصّع المسرحيات الشوقية بأبيات قصيدية التركيب ، والمذاق ، أشبه بمقطوعات الخواطر الحرّة ، التى يمكن فصلها بسهولة ، وضمّها إلى ديوان شعره الغنائى ، دون أن تفقد خصائصها العضوية ، مما يؤكد أنها ليست عنصراً مذاباً فى كيان درامى ، لا يمكن أن يستقل بذاته ، إذا ما اجتزّ بمفرده . **فمثلاً** ، الأنشودة الشهيرة التى يغنيها **إياس** فى مسرحية «**مصرع كليوباترا**» – ومطلعها «**أنا أنطونيو ، وأنطونيو أنا**» – تتألف من أربعة عشر بيتاً من الشعر ، ولايربطها بمكانها فى المشهد المسرحى إلا البيت الأول والأخير :

هو أعطى الحب لساجى قيصر

لم لاأعطى الهوى لساجى منا ؟

أما بقية القصيدة فهى مقطوعة غنائية مستقلة ، تصلح دائماً للغناء المنفرد لأن موضوعها عن لواعج الغرام ، بوجه عام .

واشتراط توافر وحدة الفعل فى المسرحية الكلاسيكية ، أدى – بالضرورة – إلى خلق وحدة الطابع العام ، الذى يجب أن يسيطر على التراجيديا كتراجيديا ، والكوميديا ككوميديا ، دون تبادل بين عناصر هذين الجنسين الدراميين . ومسرحيات شوقى الجادّة لم تعرف الفصل بين هذين الشكلين الأساسيين ، وإنما تضمنت لحظات كوميدية تقوم على المفارقة اللفظية ، مما يتعارض مع قاعدة الكلاسيكيين التى لا تسمح بتسرّب أية فكاهة إلى التراجيديا ، حتى لا تفقد تأثيرها العام ، الذى يجب أن يكون متساويا صرفاً . فمثلاً ، شخصية أنشو مضحك الملكة فى مسرحية «**مصرع كليوباترا**» ، وشخصية **مقلاص** مضحك الملك فى مسرحية «**أميرة الأندلس**» ، تثيران التبسّم ، مثلما تثيره مجالس اللهو والطرب ، فى مواضع أخرى من مسرحيات شوقى . وهذا وغيره ، يفسد الجو القاتم المتوحّد الذى يجب أن تتلفّع به التراجيديا ، بل الدراما البرجوازية أيضاً .

ولقد كانت المسرحية الكلاسيكية تتجنب عرض الأفعال العنيفة فوق خشبة المسرح ، كالقتل ، والانتحار ، والحرق ،

والاغتصاب ، حتى لا تؤذى هذه الأفعال مشاعر الجماهير ، وتجافى الذوق السليم . ولهذا ، كانت تتولى إحدى شخصيات المسرحية رواية تلك الأحداث المثيرة ، التي يفترض وقوعها خارج منطقة التمثيل . فإذا رجعنا إلى مسرحيات شوقى ، نجده لا يأخذ بمبدإ إيثار وصف المناظر العنيفة على مشاهدتها ، وإنما يفضّل عرضها على المتفرجين كاتباع الأساليب الأخرى المختلفة ، سواء كانت رومنسية ، أو واقعية ، أو طبيعية ، أو رمزية ، أو تعبيرية . فهو وإن كان يتحاشى عرض المعارك الحربية بسبب استحالة تنفيذها على خشبة المسرح ، لا يمانع من عرض الأحداث العنيفة على الجمهور . ففى مسرحية «**مصرع كليوباترا**» ـ على سبيل المثال ـ تقع سلسلة من مشاهد الانتحارات ترتكب على مرأى من المشاهدين ومسمعهم ، يبدأها **أوروس** ـ تابع **أنطونيو** الوفىّ ـ بطعن نفسه بالخنجر ، ويتبعه سيده بنفس الطريقة . وعلى إثر ذلك ، تنتحر **كليوباترا** بسمّ الأفاعى ، وتتلوها وصيفتاها المخلصتان **شرميون وهيلانة** . فتقضى أولاهما ، وتنجو ثانيتهما فى آخر لحظة .

وإذا كانت التراجيديا ـ كما عرفت عند كورنى ، وراسين ، ومنظّرى المذهب الكلاسيكى ـ تتخذ أبطالها من طبقة الملوك ، والنبلاء والقواد ، حتى يصدر عنهم ما يسمهم بالجلال والجدّية والفعال العظيمة ، فإن شوقى ـ وإن استعان فى بعض مسرحياته الجادّة بمثل هذه الشخصيات ، كـ : **كليوباترا** ، **وقمبيز** ، **وعلى بك الكبير** ، إلا أنه لم يعمّم تلك القاعدة ، مما يشير إلى عفوية هذا الاختيار ، فمن أبطاله المستثنين من النبالة الطبقية **قيس مجنون ليلى** ، **وعنترة بن زبيبة الأمة السوداء** ، وإن كان أبوه من سراة قومه .

ولما كانت الكلاسيكية الفرنسية (تفضّل) إنهاء المسرحية التراجيدية بموت أو فجيعة ، والمسرحية الكوميدية بخاتمة سعيدة ، فإن النهايات فى مسرحيات شوقى الجادّة ، لا تخضع كلها لذلك المطلب . وإنما تتجه اتجاها عصريا متحرراً . فمسرحية «**مجنون ليلى**» تنتهى نهاية مأساوية بموت بطليها قيس وليلى ، وتنتهى مسرحية «**عنترة**» بنهاية «كوميدية» سعيدة باقتران بطليها العاشقين . بينما تنتهى مسرحية «**مصرع كليوباترا**» نهاية مزدوجة شبه ميلودرامية ، فهى مأساوية حين ينتحر أنطونيو ، وحبيبته كليوباترا ، وهى نهاية سعيدة بزواج حابى من حبيبته هيلانة . وهكذا تتنصل مسرحيات شوقى عن مطلب النهاية الكلاسيكية (المفضلة) للتراجيديا .

ـ **الوحدات الثلاث** : من الأصول التى استنّها الكلاسيكيون للدراما . وأصرّوا على وجوب مراعاتها عند كتابة التراجيديا ، ما يسمى بالوحدات الثلاث : **وحدة الفعل** ، **ووحدة الزمان** ، **ووحدة المكان** . وعندما عرضت مسرحية «**السيد** ـ **٣٦ / ١٦٣٧**» للشاعر الكلاسيكى كورنى ، أثار نجاحها زوبعة نقدية ـ بين الأنصار والخصوم ـ عرفت بـ «**معركة السيد**» . وكان من أبرز ما وجه إليها من نقد ، أنها تفتقر إلى ثلاثة أصول كلاسيكية : فهى لم تلتزم بقانون الوحدات الثلاث بما يماشى المعقول . وبشاكل الواقع ، ولم تراع اللياقة ، وذلك عندما يأتى البطل رودريجو إلى بيت حبيبته شيمن عقب أن قتل والدها . كى يسألها عما إذا كانت لا تزال تحبه ؛ كما أن الصراع الذى دار فى المسرحية بين الحب والشرف أو الواجب ، انتهى نهاية سعيدة بزواج البطلين ، وكان من الأصحّ ـ كلاسيكياً ـ أن ينتهى بكارثة .

١ ـ والحقيقة ، أن **أرسطو** نص بكل صراحة ـ فى كتابه «**فن الشعر**» ـ على وجوب مراعاة **وحدة الفعل** فى المسرحية التراجيدية ، حيث قال : «**ولا تتمثل وحدة الحبكة ـ كما يظنّ ـ فى كون موضوعها يدور حول شخص واحد . فهناك أشياء لا تحصى تقع لهذا الشخص الواحد ، ولا يمكن أن تختزل فى وحدة ... ... ولما كان كل فن من فنون المحاكاة ، هو دائماً محاكاة لشئ واحد . وكذلك الحال فى الشعر . فالقصة ـ كمحاكاة لفعل ـ يجب أن تعرض فعلاً واحداً ، تاماً فى كليته . وأن تكون أجزاؤه العديدة . مترابطة ترابطاً وثيقاً . حتى إنه لو وضع جزء فى غير مكانه أو حذف . فإن الكل التام يصاب بالتفكّك والاضطراب .**» (الفصل الثامن) .[١٥]

ومن ثمّ ، أكد المشرعون الكلاسيكيون وحدة الفعل فى المسرحية . واستبعاد الأحداث الثانوية التى كان يمكن لوجودها . أن يكسو الموضوع الرئيسى صوراً ومشاهد وظلالاً تثريه وتدعمه . إذا ما استخدمت هذه الحبكات الثانوية الاستخدام الصحيح .

٢ ـ أما فيما يتعلق **بوحدة الزمان** ، فإن أرسطو لم ينص عليها صراحة . وإنما قال فى مؤلفه المذكور : «**وتحاول التراجيديا أن تقصر مداها ـ كلما أمكن ذلك ـ على زمن مقداره دورة شمس واحدة ، أو تتجاوز ذلك بقليل**» ولقد اتخذ الكلاسيكيون من هذا النص غير الاشتراطى ، قاعدة ملزمة تحتم على الشاعر المسرحى أن تجرى أحداث مسرحيته خلال أربع وعشرين ساعة أو أزيد من ذلك بقليل .

٣ ـ ولم يشر أرسطو إلى **وحدة المكان** ـ لا من قريب ولا من بعيد ـ وإنما استنبطها المشرّع الإيطالى **ماجى** سنة ١٥٥٠ م من وحدة الزمان . وتقضى هذه الوحدة بأن تقع أحداث المسرحية فى مكان واحد ، أو أماكن متعددة : فى جزيرة ، أو مدينة ، أو مقاطعة ، أو على حدّ تعبير كورنى : «**الأمكنة التى يُستطاع الذهاب إليها فى أربع وعشرين ساعة**» .

ولقد وجد المشرعون الكلاسيكيون لقاعدتى الزمان والمكان . أساساً عقليا . وهو أن توافرهما فى العمل المسرحى . يساعده على اكتساب القوة النفسية ، والإيجاز والتركيز .

ولو تفحّصنا مسرحيات شوقى . باحثين عن هذه الوحدات الثلاث . افتقدنا تطبيقه لها ، وعدّت أعماله الدرامية ـ فى نظر الكلاسيكيين ـ خارجة على المذهب ومجافية له . بل اتهمت بـ (البربرية) . مثلما اتهم **فولتير** الكلاسيكى مسرحيات شكسبير ـ رغم شدة إعجابه بها ـ بالهمجية والافتقار إلى الذوق . والضوابط المعقلة .

ومع أن شوقى يكاد يلتزم فى مسرحياته بخط درامى واحد . يمكن أن يحصره داخل حدّىْ وحدة الفعل . إلا أنه يخرج على ذلك أحياناً ، بإضافة حبكة ثانوية . إلى الحبكة الرئيسية . فموضوع مسرحية «**مصرع كليوباترا**» ـ مثلا ـ يدور حول علاقة أنطونيو

بكليوباترا ، ولكن تنشأ – إلى جانب ذلك – علاقة غرامية أخرى – فرعية وشاحبة الملامح – بين حابي – مساعد أمين مكتبة القصر – وهيلانة ، إحدى وصيفات الملكة . وبينما تنتهي الحبكة الأساسية في المسرحية ، بانتحار البطلين الرئيسيين ، تنتهي الحبكة الفرعية ، بزواج الشخصيتين الثانويتين . وقياساً على ذلك ، هناك حبكات فرعية في بعض مسرحياته الأخرى ، وإن كانت تبدو محدودة الفعالية ، غير بارزة التصوير . ففي مسرحية «**على بك الكبير**» ، تجرى – إلى جانب الموضوع الرئيسي – قصة عشق ثانوية ، تتعلق بحب **مراد بك لآمال** – زوجة على بك حاكم مصر – ثم يتبين للجميع في النهاية أنها أخته . كما أن مسرحية «**عنترة**» تتضمن حبكة ثانوية ، تتمثل في غرام ناجية بصخر الذي كان يطمع في الزواج من عبلة . ونفس القصة الفرعية تتكرر في مسرحية «**أميرة الأندلس**» ، عندما تهيم بثينة بنت المعتمد بالفتى العربي حسّون .

وهكذا ، تفتقد وحدة الموضوع في مسرحيات شوقي . أما الوحدتان الأخريان – الزمان والمكان – فلا أثر لهما عنده . بل من المؤكد أنه هو نفسه كان لا يدري عن وجودهما الدرامي شيئاً . وإنما كان يطلق خياله الشعري الخصب في مادة موضوعه . ويصوغها طبقاً لما في ذهنه من تأثيرات في التقنية الدرامية . اكتسب أقل قليلها من الثقافة الفرنسية التي احتكّ بها مباشرة . وَجَنى أغلبها من مصادر قومية ، كانت تجهل القيود الكلاسيكية ، وتعتمد على الأصول الدرامية العامة التي تفرضها طبيعة المسرح . فأحداث كل مسرحية من مسرحياته ، لا تقع – واقعيا – خلال فترة زمنية مقدارها أربع وعشرون ساعة ، ولا تتقيّد – في وقوعها – بمكان واحد ، حسب المطلب الكلاسيكي المفروض . وإنما تستغرق أحداث كل مسرحية ، أياماً وأسابيع .. بل أشهراً . لا لأنها تحفل بالحروب والمعارك التي تستغرق الزمن المديد فحسب . ولكن لأن البناء المسرحي عند شوقي بسيط . وإن لم يكن على النحو الكلاسيكي المركز . فهو لا يفتتح مقدمة مسرحيته بأزمة مستحكمة . تأخذ أحداثها في التتابع حتى الذروة ، ثم تأخذ في الانفراج نحو الحل . مما يحتمل معه توافر وحدة الزمان وبالتالي وحدة المكان . وإنما كان يبدأ عمله بمقدمة تمهيدية . تفضي إلى أزمة ، ثم إلى سلسلة من المواقف التي تنتهي بخاتمة . وتتطلب هذه المواقف فسحات زمنية فيما بينها . تتم خلال تطورات وتغييرات في الأحداث . ومن ثم ، يتمدد الزمن ، ويتخطى حدود الانحصار في حيّز وقتي محدود . ولا عبرة بعد ذلك بوحدة المكان التي تفرضها – في الكلاسيكية – وحدة الزمان .

ولقد اتفق كل النقاد – الذين اتهموا مسرحيات شوقي ، بأنها سلكت مسلك الكلاسيكية الفرنسية في قواعدها – على أنها لم تلتزم بمبدأ الوحدات الثلاث ، الذي كان يعدّ أصلاً واجب الاتباع ، حتى أشيع بأن كورنى كان يعاني من تطبيقه في مسرحياته . ويحيل إلى تجاوزه . بينما كان راسين يمارسه في يسر . وكأنه قد خلق من أجله . يقول **الدكتور شوقي ضيف** عن شاعرنا . إنه «**لا يتقيد بنظرية الوحدات الثلاث**»[16] . كما يؤكد **الدكتور محمد مندور** ذلك بقوله : «**من المعلوم ، أن الكلاسيكية قد تعصّبت لما يسمّونه : بالوحدات الثلاث** ... . **وبمراجعة مسرحيات شوقي ، نجد أنه لم يتقيد بهذه الوحدات**»[17] ، ويجرى النقاد الآخرون في نفس المجرى .

ولا شك أن هناك مسرحيات عالمية عديدة محكومة بقاعدة الوحدات الثلاث على نحو عضوي . ومع ذلك، لا يراها النقاد (أبداً) متأثرة بالكلاسيكية لمجرد وجود مثل هذه القاعدة . أو نحوها . فمسرحية «**الأب**» **لأوجست استرندبرج** ، تتألف من ثلاثة فصول . ورغم هذا ، تتوافر فيها الوحدات الثلاث . وتعتبر مسرحية منتمية إلى المدرسة الطبيعية ، التي لا تهتم بالتقنية المحبوكة . وإنما تجعل همها الأول أن يكون الموضوع ، في القطعة المسرحية ، شريحة حرفية من واقع الحياة .

تعقيب .. له ما بعده :

من المعروف ، أن المذهب الأدبي يتكون من تأكيد مستمر لعناصر أساسية معينة ، تتكرر بذاتها في جملة من الأعمال الأدبية . وبهذا ، تنتمي تلك الأعمال – رغم الاختلافات الفردية بينها – إلى هذا المذهب أو ذاك . والكلاسيكية الفرنسية – كمذهب – تنطوي على مبادئ جمالية . يسهل التعرف على قسماتها الواضحة في الآثار الدرامية التي تنتسب إليها . والنقد الذي يتزود بقيم جمالية مسبقة ، ثم يروح يفتّش في أي عمل أدبي يتاح له ، عن مقدار وجودها فيه . لا بدّ أن يجد بعض هذه القيم على أي نحو من القوة ، أو الضعف ، أو الانحراف . ويعدّ هذا النقد أكثر تعسّفاً ، إذا ما راح يمدح أو يقدح في هذا العمل أو ذاك ، تبعاً لتوافر أو قلة توافر تلك القيم سابقة التجهيز .

والبحث عن المبادئ الكلاسيكية في مسرح شوقي ، أمر قد يكون مشروعاً إلى حدٍّ ما ، إذا تحرّر من حتمية الافتراض بأن شوقي قد درس أصول المسرح الكلاسيكي الفرنسي أثناء وجوده في فرنسا . وأنه وعاه ، وحاكاه عند الممارسة . وإن حاد عنه في (غالبية) الأوجه ، التي يجب أن تتوافر في المسرحية من هذا المذهب . إلا أن نتائج الدراسة – التي سقناها هنا – لا تجد تأثيراً واعياً لهذا المذهب . وما يمكن العثور عليه من (شبهة) أصول كلاسيكية ، ليس سوى عناصر درامية عامة ، لا يقتصر استخدامها على هذا المسرح بالذات . وإنما هي – كما قلنا – قسمة شائعة بين المسرحيات ؛ بل إن الكوميديا يمكن أن تتضمن مثل هذه العناصر ، التي يُظنّ اقتصارها على التراجيديا أو الدراما الجادّة ، كالاستمداد من التاريخ أو الأساطير .

ولا ندري ، لماذا لا يجد هذا النوع من النقد ، في البحث عن عناصر واقعية ، أو طبيعية ، أو رمزية ، أو تعبيرية ، أو انطباعية ، أو وجودية ، أو عبثية في المسرحيات الشوقية . بدلاً من الدوران العشوائي في طاحونة المذهب الكلاسيكي بالذات ، ثم المذهب الرومنسي بصفة ثانوية ، مع أن ما يعزى إلى شوقي من تجاوزات رومنسية درامية – كالانفلات من قيود الوحدات الثلاث – ليس

حكراً على الرومنسية وحدها . وإنما يمكن عزوها إلى أى مذهب آخر . أو عدم تحديدها بمسمّى مذهبى .

الحقيقة . أن للكلاسيكية ــ دون المذاهب الأخرى ــ قواعد ثابتة تراعى عند التأليف . وبهذا . يستطيع المؤلف الكلاسيكى أن يعدّل فى نصه عن وعى بما يتواءم مع هذه القواعد . المعروفة سلفا . وكأنها وصفة طبية لتركيب دواء . فهى ليست مزاجا خاصا . أو حالة نفسية خاصة ــ كما هو الحال بالنسبة للرومنسية مثلا ــ وإنما هى قالب فنى محدّد الأبعاد . تُصبّ فيه المادة . لتكتسب ما فيه من زوايا . ومنحنيات . وخطوط مستقيمة . وبغض النظر عن مدى صواب هذه القواعد . أو عدم صوابها . فإن النظرية الكلاسيكية ارتكزت فى معطياتها على أسس عقلية أتاحتها الفلسفة المعاصرة . ومن ثم . يصبح من الأفضل ربط الأدب ونظرياته . بتيارات التفكير التى سادت العصر . خاصة كشوف العلوم التجريبية التى كانت آخذة فى التنامى والتطوّر . وعلى هذا . جاهدت الكلاسيكية ــ تحت تأثير النزعة العقلية ــ لاكتشاف القوانين التى تحكم الآثار الأدبية . خلقاً . وتكويناً . وتأثيراً .

ولا نعتقد أن تلك القوانين كانت فى متناول تفكير شوقى . كى يتمذهب بها . ويطبّقها بوعى واقتناع . ولكن ما يمكن أن يكون قد ورد لديه منها هو مجرد الوجود . الذى يتكرر عند أى كاتب مسرحى غير متمذهب كما قلنا من قبل . ولو كان شوقى يدرس فى فرنسا أثناء ازدهار الكلاسيكية فى النصف الثانى من القرن السابع عشر . لتأثر بها فعلاً . وأخذ يحاكيها . على نحو يتيح لخصائصها أن تكون أكثر بروزا . وأشد وضوحاً فى مسرحياته . فالمذهب فى هذه الحقبة . كان العقيدة الفنية المهيمنة على التفكير الأدبى . وكان الملتزمون بها يعدّون من البررة المخلصين . أما الخارجون عليها فهم المتمردون المرفوضون . وهذا الأمر . يوافق طبع شاعرنا المحافظ . الذى عاش فى فرنسا فى بدايات العقد الأخير من القرن الماضى . حيث أخلاط المذاهب المتحررة . والاتجاهات المجدّدة فى الفكر العقيدى . ثم عاد إلى مصر . وأخذ يكتب مسرحياته فى نهايات العقد الثالث من القرن الحالى حيث لا مذهب ولا التزام بفكر معين متسلط . إلا القيم الدرامية العامة . وأحكامها الأخلاقية التقليدية .

ولكن بالرغم من كل ما سقناه . يبقى هناك وهم آخر من أوهام النقد فى غاية الأهمية . وكان يمكن البدء منه فى دراسة القضية المعروضة . لكن الختام به يعنى احتمال تمحيصه مستقبلا . عندما يتخذ قضية مستقلة بذاتها **ويتمثل هذا الوهم فى التسليم التقليدى بأن مسرحيات شوقى ــ فيما عدا كوميديتيه الباقيتين ــ (تراجيديات) . متأثرة (بالتراجيديات) الكلاسيكية الفرنسية . خاصة (تراجيديات) كورنى وراسين . فهل تلك المسرحيات الشوقية تخضع فعلاً لمفهوم التراجيديا كقياس تقييمى للشكل . أم أنها مسرحيات (جادّة) يمكن إعادة تصنيفها فيما بعد . وأن هذا التصنيف لن يضيرها بنفى الصفة التراجيدية عنها . ما دام يصحح تقييمها . ويضع لها الحدود الشكلية الجديدة ؟** يقول الدكتور شوقى ضيف ــ واتباعه فى ذلك عديدون ــ « **لا نستطيع أن ننكر أنه [شوقى]** **درس المأساة الغربية . وأنه حاول جاهدا أن يثبت قدرته على محاكاتها وتقليدها** . »[١٨] ويقول أستاذنا الدكتور **محمد مندور** ــ والناقلون عنه لا يحصون ــ « **والتاريخ كان معينه الأول إذ استمد منه مآسيه الست ... واختار لمآسيه فترات ضعف وانحلال ... ولقد قارن النقاد بين التاريخ ومآسى شوقى ... إلخ** . » كما يضيف إلى ذلك ــ مع الكثيرين غيره ــ « **ونراه يتخذ من المسرح مدرسة لعزة النفس والإباء ونبل الأخلاق . على نحو ما فعل كورنى** » .[١٩] وكأن معالجة مثل هذه الغايات الأخلاقية مقصور على الكلاسيكيين من أمثال كورنى . بينما شيوعها فى تاريخ المسرح منذ مبتداه إلى الآن أمر مقرر . وأنها مسائل تقليدية ملقاة على أعتاب الموضوعات الدرامية . فى الغرب والشرق على السواء .

وإذا كانت التراجيديا هى أرقى الأشكال الدرامية ــ بل الأدبية أيضاً ــ فهى أعسرها كتابة . وأصعبها تعريفاً . ولعل السبب الأساسى فى صعوبة تعريفها . يرجع إلى أن لكل فترة رئيسية فى تاريخ الدراما الغربية . تراجيديات خاصة . ومفاهيم خاصة بها . وعلى هذا . إذا كانت تراجيديات كل فترة تختلف عن تراجيديات الفترات الأخرى . فإن النقد يجد صعوبة فى استخلاص ملامح عامة مشتركة . تشتمل التراجيديات اليونانية . والرومانية . والإليزابيثية . والكلاسيكية الجديدة . ودرامات القرون الثلاثة الأخيرة . والتعرف على تلك الملامح التى تميز المسرحية التراجيدية عن غير التراجيدية . ثم محاولة تطبيقها على مسرحيات شوقى . أمر جوهرى . لكنه يتطلب بحثا مستقلاً . لا يدخل فى نطاق الموضوع الحالى . كما أن محاولة وضع هذه الملامح المعنية . فى صيغة تعريف مبسّط . لابدّ أن يتجاوز تفسير أهم المصطلحات التراجيدية ــ مثل : المحاكاة . ماهية الفعل الجاد . خصائص البطل التراجيدى . تأويلات التطهير وانفعالى الخوف والشفقة . معانى الخطأ المأسوى . دلالات الصراع . والمفارقة التراجيدية . والمعاناة . والاستعلاء . والانقلاب . والتعرّف ... إلخ ــ ويجعل التعريف قاصراً . وأشبه بتعريفات القواميس (اللغوية) . وعلى أية حال . فإن التراجيديا عبارة عن نمط درامى . يتناول أزمة شخصية ذات مواصفات معينة (أو مجموعة من الشخصيات) . تناضل ضد قدر محتوم . وهذه الحتمية مفروضة . لأن منشأ هذا القدر يرجع إلى طبيعة الشخصية ذاتها . والظروف المحيطة بها . لذا تسيطر على الأحداث عوامل السببية . وروح الجديّة . والتشاؤم . واستكناه الحياة بالتأمل . خاصة أسباب تعاسة الإنسان وفشله . ولا يحتمل أن تكون النهاية سعيدة . ما دامت طبيعة البطل ثابتة . ولايستطيع أن يغير موقفه المعقّد . فإذا كانت كل التراجيديات الأصيلة ــ على هذا النحو ــ تتضمن قيماً شمولية عالمية . بتعرضها لمصير حتمى يتعلق بطبيعة الإنسان القابلة للهجوم والسقوط . وهى فى موقف مأزوم تحاول فيه مراوغة تلك القابلية المستضعفة . فإن المتفرج يجد نفسه مضطراً إلى التيقن من حقيقتين : أولاهما . أن نفس المأزق المعروض يحتمل حدوثه فى حياة الإنسان . وثانيتهما . أن المأزق القائم . صممته ونفذته قوى ــ داخلية . أو خارجية ــ يعجز الإنسان عن قهرها والتغلب عليها ولهذا السبب . يتقمص المتفرج دور البطل التراجيدى . ويشعر

بالعطف حيال معاناته ، وبالخوف إزاء قدره المحتوم . وهذا التقمص المتعاطف ، مع الوعي بتلك الحتمية يصاحبها شعور بجلال الإنسان ونبالته وجلده ، عند منازلة الشدائد ، كما تستولى على نفس المتفرج حاسة الاتصال بالحقيقة النهائية المطلقة ، التي تشكل خصيصة التراجيديا .

فهل يا ترى ، يعتبر على بك الكبير ـ عند شوقي ـ أو عنترة ، أو قيس المجنون ، أو المعتمد بن عباد ، أبطالاً تراجيديين في ضوء أي تعريف للتراجيديا ، على الصعيد العام ، أو الخاص بحقبها المختلفة ؟؟ لا نعتقد هذا .

فإذا كانت المسرحيات الشوقية (الجادّة) ، التي يصفها النقد (تقليدياً) بأنها «تراجيديات ، متأثرة بالكلاسيكية الفرنسية » ، لا تخضع لمفهوم التراجيديا ، أو مفهوم الكلاسيكية على النحو الذي بيناه هنا ، فما تصنيفها الشكلي الدرامي الصحيح ، وما هي مصادر التأثير فيها ؟؟ لا شك أن ذلك يعوزه بحث ضروري مكمل ، ولكنه ليس عضويا ، ولهذا يجب فصله تحت عنوان : «ثقافة شوقي المسرحية » . فإلى لقاء قريب بإذن الله .

الهوامش والمراجع :

(١) مقدمة «الشوقيات» . الطبعة الثانية . القاهرة : ١٩١١ .

(٢) اضطربت آراء الدارسين حول تحديد سنة ميلاد شاعرنا ، كما تضاربت حول تاريخ سفره إلى فرنسا ، والعودة منها . فقد جاء ـ مثلا ـ في كتاب شوقي ضيف ـ «شوقي شاعر العصر الحديث» ، دار المعارف . ط ٦ . ١٩٧٥ ـ أن شوقي «رجع إلى مصر عام ١٨٩٢» (ص ١٦) . وفي مقالة له بمجلة «المجلة» تحت عنوان «شوقي ومكانته في الشعر الحديث» ذكر شوقي ضيف أنه «عاد إلى مصر سنة ١٨٩١ ، ليعمل بالقصر» (العدد ١٤٤ ديسمبر ١٩٦٨ . ص ٢٣) .

كما ورد في كتاب طه وادي «أحمد شوقي والأدب العربي الحديث» ـ ط روزاليوسف ، ١٩٧٣ ، أن شوقي ما بين «سنة ١٨٩٠ و١٨٩٣ ، سافر في بعثة إلى فرنسا» (ص ١١٢) ، ولكن جاء في نفس الكتاب ، أن شوقي «درس في فرنسا منذ أوائل سنة ١٨٩١ ، حيث قضى سنتين في باريس ، وثالثة في مونبلييه» (؟؟) (ص ١٨٢) . وتكررت نفس العبارة في كتاب طه وادي الموسّع «شعر شوقي الغنائي والمسرحي» ط المعارف ١٩٨١ ، ص ١٨ .

وجاء في كتاب أحمد الحوفي «وطنية شوقي» أن شوقي سافر في «بعثة إلى فرنسا سنة ١٨٨٧» ط رابعة ، هيئة الكتاب . سنة ١٩٧٨ ، ص ١٢٩ . وقد تكررت سنة ١٨٨٧ ـ كتاريخ لسفر شوقي إلى فرنسا ـ في كثير من الدراسات التي تعرضت لذلك . أما التاريخ المقطوع به ، فهو أنه حصل على إجازته النهائية في ١٨ يوليه سنة ١٨٩٣ ، وذلك طبقا لشهادة الليسانس التي اكتشفت مؤخراً .

(٣) المصدر المذكور ، ص ١٧٦ .

(٤) محمد مندور ، «مسرحيات شوقي» . القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٦ ص ١٩ و ٢٠ .

(٥) محمد مندور . «المسرح» . القاهرة : دار المعارف ، ط ثانية . ١٩٦٣ ، ص ٧٣ ـ ٧٤

(٦) على الراعي . «نظرة في مسرح شوقي» . مجلة (الهلال) ، القاهرة : عدد نوفمبر ١٩٦٨ ، ص ١١٤ .

(٧) ماهر حسن فهمي ، «أحمد شوقي» . القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٦٩ ، ص ١٧٠ .

(٨) كمال محمد إسماعيل ، «الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر» ، القاهرة : هيئة الكتاب ، ١٩٨١ ، ص ١٧ .

(٩) أحمد شوقي . «على بك الكبير» . القاهرة : المكتبة التجارية ، د . ت ، ص ٩٧ .

(١٠) أحمد شوقي . «مصرع كليوباترا» . القاهرة : وزارة المعارف العمومية ، المطبعة الأميرية . ١٩٣٩ . ص ١٤ .

(١١) أحمد شوقي «عنترة» . القاهرة : المكتبة التجارية ، د . ت . ص ٩٢ .

(١٢) محمد مندور . «مسرحيات شوقي» ص ٢٠ .

(١٣) شوقي ضيف . نفس المصدر ، ص ١٧٦ .

(١٤) نص المسرحية ، ص ٥٧ .

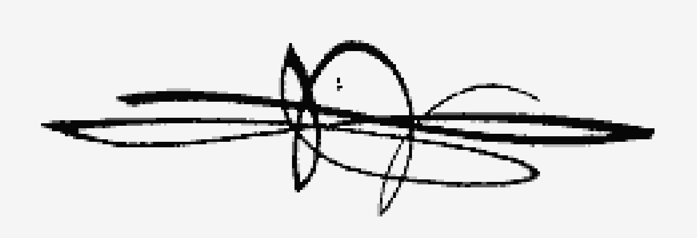
(١٥) ترجمة كاتب المقال .

(١٦) نفس المصدر السابق ، ص ١٧٧ .

(١٧) نفس المصدر السابق ، ص ٢٥ .

(١٨) نفس المصدر السابق ، ص ١٧٥ .

(١٩) نفس المصدر السابق ، ص ٣١ ، ١٩ .



المصادر التاريخية في مسرحية مجنون ليلى

عبد الحميد إبراهيم

يمكن تقسيم هذه المصادر إلى قسمين رئيسيين :

١ ـ المؤلفات العربية القديمة .

٢ ـ التراث الشعبي .

أولا : المؤلفات العربية القديمة :

قصة المجنون أشهر القصص العذرية ، ويكاد لا يخلو منها كتاب من الكتب العربية القديمة ، التي تحدثت عن العشق . والهيكل العام لهذه القصة يدور حول فتى شاعر ، نبت في بادية نجد وعاش في العصر الأموي . وقد أحب فتاة تسمى « ليلى » وتمكن حبها من قلبه ، ثم حالت التقاليد بينهما ، وحاول هو من جانبه أن يسترضي التقاليد ، وأن يذلل العقبات بالشفاعات والتوسلات ، ففشل . وتتأزم الأمور بتزويج الفتاة من رجل آخر فيذهل العاشق ، ويصاب بالغشيان ، ويعتزل الناس ، ويهيم في الوديان . وهو في كل ذلك يلجأ إلى الأشعار ، يبثها مأساته ، ويطهّر بها من نفسه ، وينتهي به الأمر إلى الموت وحيدا في واد كثير الحجارة . أما فتاته فقد كانت تبادله حبا بحب ، ولكن لا حيلة لها أمام رغبات أهلها فتذعن لهم ، وتتزوج بمن لا تحب . ولكنها تسلم جسدها فقط ، أما عواطفها فقد ظلت محتفظة بها لعاشقها الذي يهيم في القفار والوديان .

ولكن الكتب العربية تختلف في طريقة عرض هذه الأحداث ، فبعضها يذكر هذه الأحداث متناثرة ، وبعضها يكتفي بحدث أوحدثين . وبعضها يزدحم بهذه الأخبار وتلك الروايات ، ويمتلئ بالأسانيد « والعنعنات » وبعضها تجد فيه ترتيبا وتنظيما إلى حد ما .

ففي « **مصارع العشاق** » ، تجد أحداث قيس متناثرة ، تحت عناوين مختلفة ففي « **باب في أصل العشق** » يذكر خبر ليلى ، وانتحابها ، حين سمعت بما آل إليه قيس من جنون وتشريد . وفي « **باب آخر من مصارع العشاق** » يذكر قصة ليلى ، وقد رجتها أم قيس أن تزوره . ثم يكرر هذا الخبر تحت « **باب من مصارع العشاق** » ،

وتحت « **باب يلحق بمصارع محبي الله** » ذكر خبر قيس ، وقد بلغه ما عليه ليلى من أدب وكمال فذهب إليها وأعجب بها . وفي الباب نفسه ، وبعد ذلك بصفحات ، يُذكر خبر قيس وحجه إلى البيت الحرام ، وبعد ذلك بصفحات أيضا يذكر خبر التقاء كثيّر بالمجنون ، وهو يطلق الظباء ، ثم بعد ذلك بصفحتين ترد قصة وفاته ، وفي الباب نفسه ، وبعد ذلك بصفحات ، يذكر خبر التقاء قيس بالأحوص ، وطلبه منه أن يحدثه حديث عروة بن حزام .... الخ .

أما « **الوشّاء** » فإنه يتخطى الأحداث التي تتعلق بنشأة قيس ، وغرامه وسبب عشقه ليتحدث عن المرحلة التي أصبح فيها قيس هائما ، مستوحشا من الناس مستأنسا بالوحش .

أما قصة المجنون، في الباب الذي عقده «أبو الفرج»، فهي قصه مزدحمة بالأخبار، مكتظة بالأسانيد، ليس فيها ترتيب أو تنظيم، فتراه مثلا يتحدث عن قيس وليلى، بعد أن تمكن الحب منهما، وأنها وعدت أن تزوره ليلا، إذا وجدت الفرصة لذلك، فمكث مدة يراسلها وهي تسوّف، ثم بعد ذلك بصفحتين يروى قصة حدثت في بدء عشقه والتي عقر فيها ناقته لنسوة تشاغلن عنه بمنازل.

والمرجع الذي استرحت إليه هو كتاب «الشعر والشعراء» لابن قتيبة، فقد تخلص من كثير من الأقوال والاستطراد. وابتدأ القصة ببداية الحب بينهما، وهما صبيان يرعيان البهم، ثم تحدث عن تمكن الحب منهما. ثم ذكر وساطة نوفل وفشلها، ثم خروج قيس إلى مكة وعيادته بالبيت الحرام، ثم هيام قيس في القفار، وأخيرا وفاته في واد كثير الحجارة[1].

وتصور لنا هذه القصة قيسا من الناحية الحسية، فتذكر أنه «كان جميلا، ظريفا راوية للأشعار، حلو الحديث وأنه مديد القامة، طوال، أبيض، جعد الشعر، أعين أحسن من رأت عين الرجال»، ولكنه بعد تمكن المأساة منه تراه «فإذا هو مصفر، مهزول، شاحب اللون».

وكما أن هناك تطورا قد حدث في بعض صفاته الحسية بسبب مأساته، إذ كان جميلا أبيض... فصار مصفرا مهزولا.. فإن هناك تطورا أيضا قد حدث في صفاته المعنوية. فقد كان إنسانا سويا، يعيش «في نعم ظاهرة وخير كثير» وكان أبوه يتوقع له مستقبلا حسنا، وكان له أخوة رجال هو آثرهم عند أبيه. ولكنه يعشق ليلى فإذا هو ينتقل إلى مرحلة أخرى، فقد أصبح نزر الكلام لا يرد على محدثه إلا أن تذكر له ليلى، فإذا هو نشط ينشد الأشعار حولها. يلقي الثياب من عليه، ويلعب بالتراب. ولكنه في هذه المرحلة مازال يعيش مع الناس وبينهم، فقد رآه ابن مساحق وهو على تلك الحال، في مجمع من تلك المجامع التي كان يسعى إليها

وقد حاول أهله، ومن رثى لحاله، شفاءه وهو في تلك المرحلة، واتبعوا كل وسيلة حتى لا يتمادى به الأمر.

حاولوا أن يجمعوا بينه وبين حبه، فسعى نوفل إلى رهط ليلى ولكنهم تلقوه بالسلاح، وقالوا له: والله يا ابن مساحق لا يدخل المجنون أهلنا أبدا أو نموت. وأبو قيس وأهله «فأتوا أبا ليلى وأهلها، وسألوهم بالرحم، وعطفوا عليهم، وأخبروهم بما ابتلى به، فأبى أبو ليلى وحلف ألا يزوجها إياه أبدا».

ولجأوا إلى الدعاء والتضرع، «فقال الناس لأبي المجنون: لو خرجت به إلى مكة فعاذ بالبيت ودعا الله، رجونا أن ينساها أو يعافيه الله بما ابتلى به».

بل لجأ أهله إلى كثير من ذلك؛ فحين زوجت ليلى من رجل آخر، وخشى أهل قيس عليه، حبسوه وقيدوه. يقول أبوه «فحبسناه وقيدناه. فكان يعض لسانه وشفتيه حتى خشينا ان يقطعها».

ولكن على الرغم من كل ذلك، انتهى به الأمر إلى المرحلة الثالثة.

طلق قيس الدنيا، وهام في البرية. يقول عنه أبوه «فلما رأينا ذلك خلينا سبيله فهو في هذه الفيافي مع الوحوش، يذهب في كل يوم بطعامه، فيوضع له حيث يراه، فإذا تنحوا عنه، جاء فأكل. وإذا أخلقت ثيابه أتوه بثياب، فيلقونها حيث يراها ويتنحون عنه، فإذا رآهـا أتاها فألقى ما عليه، ثم لبسها». ويقول عنه شيخ من بني مرة خرج في طلبه «فخرجت أدور يومي.. فما رأيته إلا بعد العصر جالسا على كور من الرمل، قد خط بأصبعه فيه خطوطا فدنوت منه، غير منقبض منه، فنفر والله مني كما تنفر الوحش إذا نظرت إلى الإنس، وإلى جانبه أحجار فتناول واحداً منها، فأقبلت حتى جلست إليه، ومكث ساعة وكأنه الشئ النافر المتهيئ للقيام.. ثم عنت له ظباء، فوثب في طلبها».

ثانيا: التراث الشعبي:

دخلت قصة المجنون التراث الشعبي، ممثلة في كتاب مكوّن من خمس وخمسين صفحة يحمل عنوان «قصة قيس بن الملوح العامري المعروف بمجنون ليلى» ولم يُعلَم جامع هذا الكتاب، ولكني أظن أنه أُلّفَ في فترة متأخرة، حين شاع تأليف السير الشعبية، فإن أسلوبه يشبه أسلوب تلك السير في استعمال السجع، وفي مبالغاته، وفي ترديد كلمة «قال الراوي»، وفي الإتيان بأشعار سخيفة، أقرب إلى الأشعار العامية السهلة، مثل:

يامنيتي أنت مقصودي ومطلوبي وأنت رغما عن الأعداء محبوبي
إن تحتجب عن عيون الصب يا أملي ما أنت عن قلبي المضنى بمحجوب

وقصة قيس ــ كما جمعها مجهول ــ تعتبر أكثر نموا، وأقرب إلى الناحية القصصية، من المراجع العربية القديمة: فهي قد مالت إلى الإفاضة والإطالة، وشرح المواقف المؤثرة ومحاولة غرس العطف في قلب القارئ على قيس المسكين. وبدت ذات ترتيب من بدء ونهاية، وتخلصت من النظرة التاريخية، ومن العنعنات والأسانيد، بل كانت تذكر من الأسماء مالم ترد في كتب التاريخ، وإن كانت موافقة لأسلوب السجع: أو تحرّف من الأسماء التاريخية ما يناسب هذا الأسلوب، مثل: «وكان قد عشق جارية في هذه الأيام، يقال لها ليلى بنت مهدي بن عصام»[2] ويذكر الأغاني نسب ليلى هذه فيقول:

«بنت مهدي بن سعيد بن مهدي بن ربيعة بن الحريش بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة»[3]. ومثل «ثم إنه سار به إلى طبيب في تلك الأطراف، يقال له علقمة بن عساف»[4]. ومثل «وكان من جملتهم رجل من بني ثقيف، يقال له سعد بن النيف»[5] والأغاني لا يذكر اسم هذا الزوج، وإنما يكتفي بأنه «رجل من بني ثقيف موسر»[6]. ومثل «مازال يجول من مكان إلى مكان، حتى وصل

إلى جبل يقال له ثوبان ..» فأنشد وقال :

وأجهشت للثوبان حين رأيته وناداى بأعلى صوته ودعانى
فقلت له أين الذين عهدتهم حواليك فى خصب وطيب زمان
فقال مضوا واستودعونى بلادهم ومن ذا الذى يبقى على الحدثان

والأغـــــانى يذكر أن هذا الجبل اسمه **توباد** ، ويورد شعرا مثل هذا الشعر ، وإن كان يختلف عنه فى بعض الألفاظ (٨) . والقصة نفسها تذكر هذا الاسم فى موضع آخر ، حين تجد أنه يسعفها فى أسلوب السجع . «**فسار وهو منزعج الفؤاد حتى أقبل على جبل توباد**»(٩)

وقصة قيس هذه جمعت أخبار المجنون وصاحبته ، المتناثرة فى الكتب العربية ، جمعا يختلف عن صنع الجامع لأخبار عروة بن حزام ، الذى لم يكد يختلف عن الأغانى فى شئ ، فى تلك الصفحات الإحدى عشرة التى جمع فيها أخبار عروة . إذ إن الجامع لقصة قيس قد ظهرت شخصيته فى ترتيب هذه الأخبار ، وفى إضفاء الأسلوب القصصى عليها ، وفى ملء الفجوات بين هذه الأخبار ، وفى التوسع فى المواقف المؤثرة ، وفى شرح مشاعر ليلى التى تحدثت عنها الأخبار العربية حديثا مقتضبا ، وفى التحدث عن مشاعر الزوج التى تجاهلتها الأخبار العربية ، وفى نشر الخطابات المؤثرة المتبادلة بين قيس وليلى . وفى الاهتمام بالوصف ، ولا تنسى أن تصف الطبيعة ، وترسم الجو ، كأن تقول : «**إلى أن انتصف ظلام الليل وعلا نجم سهيل**» . وفى وصف الطبيعة ، لاتكاد تخرج عن وصف طبيعة صحراء نجد المقفرة ، إلا فى حالات نادرة ، مثل حديث رجل من بنى أسد ، التقى بالمجنون . فيقول «**إلى أن توصلت إلى روضة كثيرة الأزهار والرياحين والأنوار ، فحدثتنى نفسى أن أقيم فيها ، وأتنزه فى بعض نواحيها . فنزلت فى أرجاء تلك الأزهار المونقة ، والأنوار البديعة المزوقة ، وأنخت ناقتى إلى قنوان شجرة صغيرة وجلست برهة يسيرة ، فبينما أنا أتأمل فى تلك الروضة الطويلة العريضة ، إذ سقط زجل من الجراد ، كثيرة الأعداد ، على ذلك الواد ، فافترشت جنباتها وأرضها ، وأخذت طولها وعرضها ، فتعجبت من تلك المناظر البهية ، والروائح الزكية ... الخ**» ، فإن هذا الوصف أقرب إلى الطائف ، أو غوطة دمشق ، منه إلى صحراء نجد

وتبدأ هذه القصة فتذكر أنه كان فى زمن عبد الملك بن مروان ، رجل يقال له الملوح بن حزام ، كان له ثلاثة أولاد ذكور ، كأنهم البدور . منهم قيس (**وكان أصغر إخوته عمرا ، وأعلاهم همة وقدرا ، وأجودهم نظما ونثرا ...**) وصاحبته ليلى «**سمراء اللون ، قصيرة القامة ، فصيحة الكلام ، وعلى خدها الأيمن شامة**» . ولما شاع حبهما ، «استعظم أبوها ذلك الأمر ، وطارت من عينيه شرار الجمر ، ثم منعها الزيارة فى الليل والنهار ، وحجبها عنه خوف الفضيحة والعار . وزاد الجوى بقلب قيس ، فجعل أهله ينصحونه ويعذلونه ، ولما لم يجدوا نفعا ، تقدموا إلى أبيها خاطبين ليلى فأبى ، **فزاد الأمر بقيس وتوله ، ولنطلق إلى الفلوات** » وهنا تصف القصة موقفه من صائد الظباء وصفا مفصلا تبغى به التأثير على المستمع . ويحج به أبوه إلى الكعبة ملتمسا العون من الله ، ولكن دون جدوى ، إذ ترك أباه والحرم وقصد البرارى والأكم » . وجعل أبوه يطمئنه ، فيقول له «**فعد معى إلى بنى عامر ، وكن منشرح الصدر ، مطمئن الخاطر وأنا أتلافى هذه القصة وأزوجك بليلى ، وأزيل عنك هذه الغصة**» ، وما زال يجايله حتى رجع معه إلى الأوطان . أما ما كان من أمر ليلى ، فقد تحولت إلى شئ يتمناه الجميع ، ويجدون فى طلبه والفوز به ، وكأنها المجد الذى يسعى الطامعون إلى التعلق به ، أو مقام التجريد الذى يجد الصوفية فى طلبه . ولنترك الراوى يشرح تأثير ليلى على قلوب الخلق «**وأما ما كان من ليلى فإنه قد شاع ذكرها بالآفاق ، وتحدثت فيها الناس فى الحجاز وبلاد نجد والعراق . وتناشدوا ما قال قيس فيها من الأشعار الرقاق ، التى لم يسبقه إليها أحد من فحول الشعراء والعشاق . فكان كل واحد يود أن ينظرها ويتمنى أن يراها ويبصرها . فترادفت عليها الخطاب ، وكثرت عليها الطلاب ، ودخلوا على أبيها فى ذلك من كل باب ، حتى وافق أبوها على أن يزوجها رجلاً من ثقيف**» . وهنا تصف القصة موقف ليلى إزاء هذا الزوج ، وصفا واضحا مفصلا ، فتقول : «**فلما سمعت ليلى من أبيها ذلك الخطاب ، أظهرت الكدر والاكتئاب . وعظم ذلك الأمر ، واكتوى قلبها بلهيب الجمر ، لأن هذا الخبر كان لا يوافق غرضها ، ولا يشفى علتها ومرضها . لأنها كانت تحب قيسا وتميل إليه ، ولا يستقر خاطرها إلا عليه ، نظرا لما بينهما من المحبة القديمة ، والصداقة القويمة ، فأبت ولم تقبل وفضلت حلول الأجل . وقالت : هذا أمر لا يتم أبدا ، ولو مت قهرا وكمدا ، فلما سمع كلامها ، وعلم ما فى ضميرها ومرامها ، تهددها بالكلام فشتمها ، ودار به الغيظ فلطمها ، فاجتمع عليها الجيران ، والأهل والخلان ، فلما رأت ما حل بها من الهوان ، وأن موج البلايا أحاط بها من كل مكان ، أجابت سؤاله بالكره والإجبار ، لا بالطوع والاختيار . ثم ندمت على زواجها غاية الندم ، وجرى قلم القضاء بما حكم . وصارت محبتها له تكلفا ورؤيتها إياه تعسفا . فكان لا يقر لها قرار ولا يطيب لها عيش لا بالليل ولا بالنهار ....**» .

وتتحدث هذه القصة هنا عن مشاعر ليلى ولا تمر بها مرورا عابرا كما تفعل الكتب العربية . وتذكر بعد ذلك صدمة قيس من هذا الزواج وأنه خرج يطوف فى الفلوات وقلل الجبال ، واعتراه الشحوب والهزال . وتذكر أن رجلا من بنى بارق ، يقال له نوفل بن مساحق ، التقى به وهو على هذا الحال ، وتتحدث القصة عن هذا الموقف حديثا مؤثرا ، ولكنها تخالف الكتب العربية ، التى تجعل اللقاء الأول بينهما قد تم بعد زواجها ، ولكنها كانت منطقية فى أنها لم تجعل نوفلا يتشفع لقيس فى امرأة متزوجة ، واكتفت بأن نوفلا حين رثى لحاله ، قال له : (**أيها الحبيب ، والشاعر اللبيب . إنه يعز على ويعظم لدى ، أنى أراك فى هذا الحال ، تقاسى العذاب والنكال . فهل لك أن تسير معى إلى الديار ، وأنا أزوجك ببعض البنات الأبكار من هن أحلى وأحسن من ابنة عمك ليلى**) . فتركه قيس وانصرف . وتتحدث القصة عن الرسائل التى كان يتبادلها قيس

وليلى . وهنا تطلعنا على نماذج رقيقة من الخطابات الغرامية المؤثرة التى يختلط فيها الشعر بالنثر . وكنت أود أن يتسع المقام لنقل نموذج لهذه الخطابات الغرامية . ولكنى سأكتفى بمطلع خطاب فقط : «من **قيس بن الملوح الهائم الوامق ، والحبيب الصادق ، إلى سيدة الملاح ، ركوب الصباح ، در الصدف ، وياقوت الشرف ، من قد اتصفت بالمحاسن البهية ، والصفات العلية ، والآداب السنية ، ليلى العامرية. إنى بينما كنت متشوقا إلى استماع أخبارك واكتشاف آثارك إذ ورد لى عزيز رسالتك الموسومة بسيماء المحبة الفائقة ، المسفرة عن ازدياد المحبة الصادقة ...**» وتظل القصة تتحدث عن عذاب ليلى وهيام قيس . وتسند إلى ليلى بعض مواقف أسندتها بعض الكتب العربية إلى لبنى ، كموقفها من الغربان الخمسة التى اشترتها وجعلت تضربها وتقطعها وهى تنشد الشعر ، ولما لامها زوجها على هذا الأمر انفجرت فيه . وتتحدث القصة عن مشاعر الزوج واستيائه من موقف ليلى ، وشكواه إلى أبيها الذى يحاول أن يطمئنه ، وتتحدث عن موقف لقيس يقربُه من أهل الكشف الذين يتنبئون بالغيب ، وذلك أن الزوج حين حذر قيسا من عبد الملك قال له قيس: «**والله إنه منذ ثلاثة أيام ، بينما كنت أطوف فى بعض الآكام زارنى طائران ، وقالا لى وحق الملك الديان ، لقد قضى الرحمن بانقضاء أيام عبد الملك ابن مروان . ثم أطرق مليا وأقام مدة لا يتكلم شيئا . ثم أمعن فيه النظر ، وأجال قداح الفكر . وقد أقسم بجامع الشتات ومخرج النبات ، أنها سوف تصلكم الأخبار أنه قد مات** » . وبالفعل تتحقق نبوءة قيس ، إذ يموت عبد الملك بعد ثلاثة أيام . ثم تنتهى هذه القصة ، فتجعل ليلى تموت قبل قيس ، وهى موفقة فى هذا من الناحية الأدبية ، إذ إن موت ليلى قبله قد زاد من فظاعة المأساة ، وأتاح للقصة خاتمة مؤثرة ؛ إذ إن قيساً أظهر الاكتئاب «**واستعظم المصاب ، واتخذته الرعدة والاضطراب ... وكان يأوى إلى قبر ليلى ويدور بالنهار ، وهو يرثيها بالأشعار** » . حتى انتهى به الأمر «**إلى واد كثير الحجارة ، وإذابه ميت تعلق بين حجرين ، وقد كان خط بأصبعه عند رأسه هذين البيتين .. واحتمله القوم وغسلوه وكفنوه ، وإلى جانب ليلى دفنوه ، وكان ذلك فى سنة الثمانين من الهجرة المحمدية والموافقة سبعمائة مسيحية** . » .

ثالثا : مسرحية أحمد شوقى

بعد هذا الاستعراض لقصة المجنون فى المصادر العربية القديمة : أولا ، وفى المصادر الشعبية ، ثانيا ، ما هو موقف **أحمد شوقى** من هذين المصدرين فى مسرحية «**مجنون ليلى**» ؟

إن تأثره بالكتب العربية لا يحتاج إلى دليل ، فهو قد اقتبس تلك القصة من التاريخ العربى ، واعتمد على الروايات الموجودة فى الكتب ، وانتخب الكثير من شعر المجنون نفسه ، بل وقع تحت سيطرة التاريخ ، بحيث يمكن أن نرد أحداث تلك المسرحية ، إلى مصادرها الأصلية ، بطريقة مباشرة ، أو بطريقة غير مباشرة .

أما تأثره بالمصادر الشعبية فهو الذى يحتاج إلى دليل وجهد . ولم يتحدث النقاد عن شئ من ذلك ، ولم يتحدث أحد عن صلات أحمد شوقى بهذا التراث ، ولا يزال كل اجتهاد فى هذا المجال مجرد تخمين . يعتمد على إثارة المشكلة . أكثر مما يعتمد على القطع فيها .

ولعل استعراض فصول هذه المسرحية ، يلقى الضوء على موقف أحمد شوقى من هذين المصدرين .

فالفصل الأول يبدأ فى ساحة أمام خيام بنى عامر ، وقد جلس الفتية والفتيات يتسامرون ، «وتطرق بهم الحديث إلى قصة «قيس وليلى» التى أصبحت شائعة ، وذكروا ليلة «الغَيْل» التى تحدث عنها قيس فى شعره ، والتى كانت السبب فى أن أبا ليلى رَدَّ خطبة قيس ، حتى لا يصدق الناس ما روى عن ليلة الغيل . ثم يظهر قيس وراويته زياد ، ويلتقيان فى الطريق بمنازل ، وهو يمثل دور الغريم لقيس ، والمنافس له على حب ليلى ، ويحاول منازل أن يثير غيرة قيس ، وأن يستفزه ، فيغضب زياد من أجل صديقه ، ويأخذ بتلابيب منازل . بينما يقبل قيس على خيام ليلى ، يلتمس منها نارا ويحدث بينهما ما ورد فى كتاب الأغانى من أن النار تشتعل فى كم قيس ، وهو مشغول بحديثه إلى ليلى ، التى تنبهه فلا ينتبه ، حتى يقع مغشيا عليه . وتستنجد بأبيها لينقذ قيسا.وهنا يصور شوقى الصراع داخل المهدى «أبى ليلى» بين حبه لابنته وعطفه على ابن أخيه . وبين خضوعه لتقاليد البيئة . إنه حين يرى قيساً مغمى عليه ، يرق له ويناديه

أبا المهدى عوفيت وبا بورك فى عمرك
أرانى شعرك الويل وما أروى سوى شعرك
كما لذ على الكره كلام الله للمشرك

ولكنه يخضع للتقاليد فى النهاية ، وينهى الفصل بأبيات يطرد فيها قيسا :

امض ياقيس امض . لاتكس ليلى
كل حين فضيحة وشنارا
فكأنى بقصة النار تروى
وكأنى بذلك الشعر سارا
وكأنى ارتديتُ فى الحىّ ذلا
وتجللتُ فى القبائل عارا
امض قيس امض جئت تطلب نارا
أم ترى جئت تشعل البيت نارا

وواضح أن شوقى هنا يقدم الشخصيات الرئيسية ، قيسا . وليلى ، زياداً ، منازلاً ، الوالد ، ويحاول أن يبرز أدوارها خلال المسرحية وهى شخصيات منتزعة كلها بأدوارها من التاريخ .

أما الفصل الثانى فيكاد يقتصر على عرض أحداث تاريخية ، بعد أن استبد العشق بقيس ، كمحاولة عراف اليمامة أن يشفى قيسا . فيطعمه من شاة قد انتزع قلبها ، ويسخر قيس من هذه المحاولة


مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

ويقول :

وشاة بلا قلب يداووني بها
وكيف يداوي القلب من لا له قلب

وكمحاولة الحج به إلى الكعبة ، لكي يدعو الله أن يشفيه من هذا الحب . ويظهر ابن عوف أمير الصدقات ، ويرق لحالة قيس ، فيعرض وساطته ، ويطلب من قيس أن ينهيأ لكي يذهبوا إلى ديار ليلى ، يخطبونها له فتنتعش نفس قيس ، وينتهى هذا الفصل بأبيات سعيدة :

اليوم أهلا بالحياة . ومرحبا بك ياشباب

أما الفصل الثالث فيبدو فيه ابن عوف ـ أو هو نوفل بن مساحق كما تذكر الأغاني. وقد أقبل على خيام بني عامر ، وفى ركبه قيس . ويخرج قوم ليلى مدججين بالسلاح لأن الوالى أهدردم قيس ، ويستثيرهم منازل ، لولا أن ظهر زياد فيكشف عن نفسية منازل ودوافعه المريضة :

إنما أنت لقيس حاسدٌ منطوى الصدر على الحقد المهين
كلما حدثت عنه عامراً فرأت فى وجهك الداء الدفين
لرمال الزفرة تتلو أختها وتقشُّ الصدر من حين لحين
يامناز يابن عمىّ أصغ لى أنت دونٌ أنت دون . أنت دون

وينهى أبو ليلى الصراع ، فيجعل الأمر بيد ليلى . فيستدعونها ، ويستشيرونها فى الزوج . وهنا يثور داخل ليلى صراع بين حبها لقيس . وبين خضوعها لواجب الأب ، لكن المؤلف لا يعمق هذا الصراع ، كما لاحظ الدكتور **محمد مندور** فى كتابه «**مسرحيات شوقى**» ، إذ سرعان ما تغلب ليلى جانب الواجب . وترفض قيسا ، وتطلب من أبيها أن يوافق على زواجها من ورد . الذى أتى الساعة من ثقيف لخطبتها . ولكنها حين تخلو إلى نفسها تندم . وتحسُّ أن القدر يوشك أن ينتصر، فتقول فى نهاية هذا الفصل :

مازلت أهذى بالوساوس ساعة
حتى قتلت السن بالهذيان
وكأننى مأمورةٌ وكأنما
قد كان شيطان يقودُ لسانى
قدرت أشياء وقدر غيرها
حظٌ يخطُّ مصاير الإنسان

إن صورة ليلى هنا تبتعد عن المصادر العربية القديمة ، وتقترب من المصادر الشعبية ، فلا تتحدث الكتب العربية عن مشاعر المرأة إلا بإشارات قليلة حذرة ، فليلى ترسل لقيس «نفسى أنت . والله لوجدى بك فوق ما تجد . ولكن لا حيلة لى فيك» (الأغانى **٣ / ٩٣**) ،بينما تتحدث السيرة الشعبية عن مشاعر ليلى وأنها رفضت الزواج من غير قيس وقالت : **هذا أمر لا يتم أبدا . ولو مت قهراً وكمدا**. حقا إن ليلى فى مسرحية شوقى ، تستجيب لتقاليد القبيلة ، ولكن ذلك بدافع منها . وتتحدث المسرحية عن مشاعرها ، وعن الصراع داخلها ، وعن إحساسها القدرى ، الذى يبدأ ـ ساعة قرارها ـ فيسيطر على أحداث المسرحية .

والفصل الرابع تعميق لفكرة القدرية ، لقد أنهت ليلى الفصل السابق بأبيات عن القدر ، الذى تحكم فى قرارها وكأنها مأمورة ، أو كأن شيطانا يقود لسانها ، وجاء هذا الفصل يجسد أبعاد تلك القدرية .

يتوجه قيس نحو ديار ليلى بعد زواجها ويلتقى بالزوج ورد ، ويتحاوران . ونفهم من كلام ورد أنه معذب أيضا فى زواجه من ليلى ، إنه يهابها ، لقد حولها شعر قيس إلى شئ خيالى لا يريد أن يمسه . إنها عذراء على الرغم من الزواج ، وهو يكتفى أن يطوف حولها كما يطوف الوثنى بالصنم :

منذ حوت دارى ليلى ما خلوتُ من ندم
كانت إطافتى بها كالوثنىْ بالصنم
وربما جئت فسرا شها . فخاننى القدم
كأنها لى محرمٌ وليس بيننا رحم
شعرك ياقيسْ جنى علىَّ هذا واجترم
هتبها فاستنعتْ كأنها صيد الحرم
وهبتها للحبّ والشعر وقيس والألم

إن ليلى هنا فى نظر الزوج ، تشف وتصبح رمزا لأشياء مقدسة ، وتكاد تقترب من المعنى الصوفى ، الذى أضفاه شعراء الفرس على قصة المجنون ، ولكن شوقى لا يصل إلى هذا الرمز الصوفى ، إنه يقترب فى هذه الإشارة من السيرة الشعبية ، فكما أن الزوج هنا يذكر أن شعر قيس قد حول ليلى إلى شئ جميل يجذب الطامحين . وكان هو أحد الطامحين ، الذين جاءوا يخطبونها ، فكذلك السيرة الشعبية تذكر أن أمر ليلى شاع فى الآفاق ، وتناقل الناس ماقال قيس فيها من الأشعار ، فتجمهروا حولها ، وخطبوا ودها .

ولكن بصمات الأدب الفارسى تبدو فى هذا الفصل . ويلاحظ **الدكتور محمد غنيمى هلال بحق** ، فى كتابه «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» «أن شوقى هنا ، فى صورة الزوج . وفى إضفاء فكرة العذرية على ليلى على الرغم من زواجها . إنما تأثر بالأدب الفارسى عن طريق اللغة التركية التى كان يجيدها» .

وتأتى ليلى بينما ورد وقيس يتحاوران . وكان موقف ورد هنا كريما ، وإن كان لا يتفق والتقاليد العربية؛فقد ترك قيساً مع ليلى . على عكس السيرة الشعبية التى تظهر الزوج مستاء من موقف ليلى . وقد شكاها مرارا إلى أبيها .

ويتحادث قيس مع ليلى . فتشكو إليه من القدر الذى جنى عليهما :

كلانا قتيل مذبوحٌ قتيل الأب والأم
طعينان بسكين من العادة والوهم

ويدعوها قيس أن تفر معه ، ويتركا عالم الناس ، ليعيشا بين أحضان الطبيعة ، ولكنها ترفض هذه الدعوة وتذكر قيساً بالزوج ، وتشيد بكرم ورد ، وتتغلب على عواطفها من جديد ، وتحكم الواجب والعقل ، فيضيق ، ويهرب منها نحو الفلوات .

اركبي بلاد الله واسعة غداً أبدل أحبابا وأوطانا

وتدرك ليلى عظم المأساة ، وأن القدر قد انتصر ، فتخور وتنشد أبياتا تنهى بها الفصل ، تشكو مرة إلى زوجها ومرة إلى جاريتها ، ونفهم من كل ذلك أن نهايتها قد آذنت .

كان من الممكن أن تنتهى المسرحية عند هذا الحد ، وأن نفهم أن ليلى قد ماتت وأن القدر قد انتصر ، ولكن أحمد شوقى أراد أن يبين أن هذا الانتصار ظاهرى ، وجاء الفصل الخامس والأخير لتوضيح هذه الفكرة . إن الأموى شيطان قيس ، يعترف فى النهاية بعظمة هذا الحب ، فيخاطب قيسا ساعة احتضاره :

أخذت سبيلك نحو الخلود وليس الخلود سبيل الأمم

وقيس بن ذريح ، يقبل على قبر ليلى ، فيناجيه لأنه قبر الخلود وانتصارا العاطفة :

يا ليل قبرك ربوة الخلد نفح النعيم بها ترى نجد
فى كل ناحية أرى ملكا يتنشقون تنفس الورد
لبسوا الجمان الرطب أجنحة وتنالروا كتناثر العقد
وتقابلوا فعلى مجينهم ملك السلام وعنبر الرد

أما مشهد وفاة المجنون فهو مشهد الخلود ، لقد انطرح على القبر وهو يسمع الفلوات والصحراء وأصواتا من هنا وهناك تردد « **قيس ليلى** » فيدخل فى الاحتضار ، وكانت آخر كلمة ينطقها ، وقد أسدل ستار الختام :

نحن فى الدنيا وإن لم ترنا لم تمت ليلى ولا المجنون مات

وهنا يتفق أحمد شوقى مع موقف الكتب القديمة ، التى احتفت بهذه العاطفة واعتبرتها تحديا لقسوة التقاليد . إن كتاب الأغانى يذكر حزن الناس حين توفى المجنون وقد خرج فتيات الحى يندبنه ، واشترك الجميع فى تشييع جنازته .

ولكن أحمد شوقى ارتفع فوق الأحداث التاريخية ، بهذا الحس القدرى ، الذى أخذ يظلل المسرحية ، وخاصة فى الفصلين الأخيرين ، حقا إن السيرة الشعبية قد أشارت إلى حكم القضاء « **ثم ندمت على زواجها غاية الندم ، وجرى قلم القضاء بما حكم** » . ولكن هذه الإشارة من السيرة الشعبية إشارة فطرية ساذجة ، تختلف عن الحس القدرى عند أحمد شوقى والذى أظنه متأثرا فيه بالمسرح الفرنسى الكلاسى .

والخلاصة أن أحمد شوقى قد تقيد بالأحداث والشخصيات التاريخية ، حتى فى التطور النفسى لشخصية قيس ، وانتقاله من مرحلة ماقبل الحب ، إلى مرحلة الحب ، إلى مرحلة الوله . وكأن ما قدمه هو صورة لما ورد عند ابن قتيبة .

وقد تخطى أحمد شوقى الأحداث التاريخية فى بعض الأشياء ، كالصورة الرمزية لشخصية ليلى ، إذ هى أشياء نجدها فى السيرة الشعبية ، فهل كان ذلك بمحض المصادفة ؟ هذا سؤال لا أملك إجابة قاطعة عنه .

إن التقيد بعرض الأحداث التاريخية ، قد حرم أحمد شوقى من الخطوة التى خطاها بعده صلاح عبد الصبور فى مسرحية « ليلى والمجنون » ، فقد جعل الأحداث التاريخية مجرد أرضية ينطلق منها إلى فلسفة تلك الأحداث ، من خلال وجهة نظر خاصة فلسفية ، تتحكم فى انتقاء الأحداث وتصوير الشخصيات ، وحركة المسرحية .

هوامش

(١) انظر القصة كاملة فى : الشعر والشعراء ٢ / ٥٤٧ - ٥٥٤ .
(٢) ص : ٢٩
(٣) الأغانى ١ : ١٦٤ساسى
(٤) قصة قيس بن الملوح ص : ٢٦
(٥) المرجع السابق ص : ٢٤
(٦) الأغانى ١ : ١٧٧ساسى
(٧) قصة قيس ص : ٧٧
(٨) الأغانى ١ : ٩٧٩ ساسى
(٩) قصة قيس ص : ٨

صورة المرأة في مسرحيات أحمد شوقي

أنجيل بطرس سمعان

دفعني إلى هذا البحث أمران : أولها الاهتمام المتزايد على المستوى العالمي تقريبا بدراسة صورة المرأة فى الأدب . وهو جانب من موضوع شغل الباحثين مؤخرا فى عدد من المجالات الحيوية . مثل علم الاجتماع واقتصاديات العمل والنقد الأدبى . أما الجانب الثانى فهو كتابات المرأة ذاتها . ويكشف عن أهمية الموضوع ومدى الاهتمام به عدد الدراسات الصادرة فيه من دور النشر الأوروبية والأمريكية فى السنوات العشرين الأخيرة بوجه خاص .[1] أما فى مجال الأدب العربى الحديث . فمازالت مثل هذه الدراسات نادرة على المستوى الأكاديمى .[2] أما الأمر الثانى فهو مالفت نظرى من أن عددا لايستهان به من أعمال شاعرنا الكبير أحمد شوقى الروائية المبكرة . ثم من مسرحياته . لاتحمل فقط عناوين نسائية مثل «عذراء الهند» و«لادياس» من الروايات . و«مصرع كليوباترا» . و«أميرة الأندلس» . و«الست هدى» . و«البخيلة» من المسرحيات . بل تلعب المرأة فى الكثير من الأعمال التى لاتحمل مثل هذه العناوين دور البطولة الرئيسية . أو تشارك الرجل فيها على الأقل .

فإذا ركزنا النظر على المسرحيات بالذات وجدنا أن أحمد شوقى قد كتب ثمانى مسرحيات . كتب معظمها فى فترة وجيزة لاتجاوز الخمس السنوات الأخيرة من عمره . فيما بين ١٩٢٧ و١٩٣٢ . وكذلك تبين لنا أن تلك السنوات كانت ضمن فترة زمنية نشطت فيها حركة تحرير المرأة فى مصر بشكل واضح . وارتبطت هذه الحركة بتيار التحرر الوطنى والوعى القومى بشكل عام . ولعله لم يكن من قبيل الصدفة أن كانت الفترة المتأخرة من حياة شوقى . والتى تلت عودته من المنفى . أكثر فترات حياته اشتعالا بالشعور الوطنى،وقربا من نبض الشعب وإحساسا به . ومن هنا يمكن القول بأن اهتمام شوقى بالمرأة والذى تكشف عنه رواياته ومسرحياته بل عدة قصائد شعرية . سنشير إلى بعضها . كان مشاركة فى تيار قوى . ونبدأ بتسجيل بعض مظاهره أولا . ثم ننتقل إلى الإشارة إلى بعض انعكاساته الأدبية والفنية . لنتوقف عند إسهام شوقى بشىء من التفصيل .

وسنحاول فى رصدنا لحركة تحرير المرأة وانعكاساتها أن نعتمد ــ ما أمكن ــ على الحقائق التاريخية ذات الدلالة . ولعل أول تلك الحقائق أن قاسم أمين عندما نادى بتحرير المرأة فى كتابيه الشهيرين : «تحرير المرأة» (١٨٩٩) و«المرأة الجديدة» (١٩٠١) كان يؤمن بأن «لب المشكلة الاجتماعية . **هو مكانة المرأة . ومكانتها لايمكن أن تتحسن إلا بالتعليم**» وأن «**حرية المرأة هى الأساس والمقياس لكل أنواع الحرية**»[3] . أى أنه يؤكد الارتباط الكامل بين قضية المرأة والقضية الوطنية بشكل عام . ومن الحقائق الثابتة أيضا أن دعوة قاسم أمين قد لاقت معارضة شديدة بادىء الأمر . ولكنها مالبثت أن أصبحت جزءا من الفكر الثورى الوطنى فى الحقبات التالية . يقول أحد المؤرخين البارزين للفكر المصرى فى تلك الفترة :

«منذ قيام قاسم أمين بالدعوة لتحرير المرأة شكلت قضية المرأة جزءا من مضمون الفكر الوطني . ولم يكن من قبيل الصدفة أن أيام الحركة الوطنية البطولية كانت أيضا الأيام التي خلعت فيها المرأة المسلمة المتعلمة الحجاب . وشاركت لأول مرة في الحياة العامة» .(٤)

ومن الحقائق الدالة أيضا أن تحرير المرأة قد أصبح أحد بنود سياسة الوفد ـ أكثر الأحزاب السياسية شعبية حينذاك ـ لتحقيق حرية مصر واستقلالها . ضمن البنود الأخرى التي تهدف إلى تحقيق حقوق الفرد الدستورية . ونشر التعليم ورفع مستوى المعيشة .(٥)

ذلك رأي المؤرخين . أما إذا أردنا شهادة إحدى المشاركات في حركة تحرير المرأة . بل إحدى رائداتها . فلدينا مذكرات هدى شعراوي . التي تسجل فيها تزايد نشاط الحركة النسائية ابتداء من مشاركة المرأة في ثورة ١٩١٩ وطوال الحقبتين التاليتين .

ففي ١٩٢٣ تم تشكيل لجنة الاتحاد النسائي المصري . وفي هذه السنة والسنوات التالية (١٩٢٣ ـ ١٩٢٧) شاركت المرأة المصرية بوفود بلغ عدد أعضائها ٥ عضوات أحيانا في عدة مؤتمرات نسائية دولية : في روما (١٩٢٣) . وفي باريس (١٩٢٦) . وأمستردام (١٩٢٧) .(٦)

وفي عام ١٩٢٤ عقدت لجنة الوفد المركزية للسيدات وجمعية الاتحاد النسائي المصري عدة اجتماعات لمناقشة مطالب المرأة وإصدار كتيب . ثم توجيه المطالب التي نوقشت إلى رئيس مجلس الشيوخ ومجلس النواب والصحافة والرأي العام .(٧)

ومن الجدير بالذكر ـ لاتصاله مباشرة بمجال هذا البحث ـ أن هذا النشاط النسائي المكثف قد سُمع صداه على نطاق واسع من ناحية . وشارك فيه رجال الفكر والأدب والصحافة من ناحية أخرى . فعندما احتفلت جمعية الاتحاد النسائي بمرور ٢٠ عاما على وفاة قاسم أمين في مايو ١٩٢٨ . قام الشاعر الكبير «أحمد شوقي» بإعداد قصيدة بهذه المناسبة .(٨)

وفي هذا دليل آخر على اهتمام شوقي بحركة تحرير المرأة . وكان **فكري أباظة** قد سبق شوقي في توجيه «**تحية للجنس اللطيف**» في مناسبة سابقة . نشرت في جريدة السياسة (نوفمبر ١٩٢٤) . كتبت بأسلوبه المرح الذي يدل عليه العنوان . وفي مناسبة ثالثة . هي احتفال جمعية الاتحاد النسائي بأولى خريجات الجامعة (وكان من بينهن د . سهير القلماوي . والأستاذة نعيمة والدكتورة هيلانه سيداروس . والدكتورة كوكب حفني ناصف) وأول طيارة مصرية . شارك في الحفل الشاعر الكبير **خليل مطران ود . طه حسين وفؤاد أباظة** من رجال الأدب إلى جانب عدد من رجال السياسة والطب والقانون .(٩)

أما في مجال الأدب فقد ساند الدعوة . التي أطلقها قاسم أمين عدد من الكتاب الموهوبين الذين آمنوا بالحرية الاجتماعية والسياسية للرجل والمرأة على حد سواء من بينهم **أحمد أمين . وعباس محمود العقاد . وطه حسين . وإبراهيم المازني . وتوفيق الحكيم** . ممن عبروا عن هذا الإيمان من خلال أعمالهم الأدبية من رواية أو مسرحية أو مقال . ونحن نضيف إلى هذه القائمة الممتازة شاعرينا الكبيرين **حافظ وشوقي** . ونولي شوقي قدرا أكبر من العناية في هذا المقال .

فإذا أردنا أمثلة ملموسة من الأنواع الأدبية المختلفة . وجدنا عدة قصائد لكل من حافظ وشوقي وخاصة فيما يتعلق بقضية الحجاب والسفور . ومن بين ما كتب شوقي القصيدة التي أشرنا إليها وقصيدة أخرى بعنوان «بين الحجاب والسفور» . اختلفت الآراء بشأنها . كتب **شوقي ضيف** يقول :

«وقصيدته» بين «الحجاب والسفور» من طريف شعره . وقد تعرض فيها للحرية . وذل القيد والعبودية . فوصف هوان الأسر ونعمة الانطلاق ومثل ذلك في ملك الكنار تمثيلا بديعا» .(١٠)

بينما يذهب **طه وادي** إلى أنه بالرغم من أن القصيدة نشرت تحت هذا العنوان في الديوان :

«ويخال لمن يقرؤها تحت هذا العنوان أنها تدور حول (تحرير المرأة) . حيث كانت قضية تحريرها من أهم محاور النهضة الوطنية في ذلك الوقت . ولكن القصيدة بهذا العنوان تفقد قوتها وروعتها خصوصا وأن الطائر السجين كان يرمز إلى الورداني في الأسر بعد قتله لبطرس غالي رئيس الوزارة (١٩١٠) كما أوضح ذلك مؤلف الشوقيات المجهولة» .(١١)

ومهما تكن حقيقة الأمر . فالقصيدة تدافع عن الحرية . وإن لم تكن فيها إشارة صريحة للمرأة . وسنجد في شعره المسرحي إيحاءات كثيرة بموقفه من هذه القضية .

أما حافظ فقد شغله موضوع الحجاب والسفور بحيث جعله موضوع حديث أول ليلة من «ليالي سطيح» والحديث بين الراوي (وهو المؤلف) والكاهن الحكيم الأسطوري سطيح تمجيد لقاسم أمين واعتراف بفضله على فم الحكيم . واستشهاد بأبيات من الشعر . يعرف القارىء ـ دون ذكر ذلك ـ أنها لحافظ . يقول الحكيم سطيح :

. «صاحب مذهب جديد ورأي سديد . دعا القوم إلى رفع الحجاب . وطالبهم بالبحث في الأسباب . فألقوا معه نقاب الحياء . وتنقبوا من دونه بالبذاء . أي فلان إذا مضت على كتابك خمسين حجة . وظهر لذي العينين إذ لاذك بالحجة تكفل مستقبل الزمان بإقامة الدليل والبرهان . فلعل الذي سخر لجماعة الرقيق والخصيان . من أنقذهم من يد الذل والهوان . يسخر لتلك السجين الشرقية . والأسيرة المصرية من يصدع أسرها . ويعمل على إصلاح أمرها» .(١٢)

أما صاحب الراوي (المؤلف الشاعر) فيقول :

دعانا شاعرهم إلى اليأس من جدالهم (أولئك الموكلين بالرد على أهل الصواب) في طلب إصلاح حالهم بقوله :

فلو خطرت في مصر حواء أمنا يلوح محياها لنا ونراقبه

وفي يدها العذراء يسفر وجهها تصافح منا من ترى وتخاطبه

وخلفهما موسى وعيسى وأحمد وجيش من الأملاك ماجت مواكبه

وقالوا لنا رفع النقاب محلل لقلنا نعم حق ولكن نجانبه[13]

وفى مجال الرواية . هناك أمثلة لتعبير جيل الرواد عن حق المرأة فى الحرية والحب واختيار الحياة التى تريدها . وكلنا يعرف رواية «زينب (1914)» لمحمد حسين هيكل . قصة تلك الفلاحة الجميلة التى يقتلها الحب . أو بالأحرى الصراع بين عواطفها الشخصية وما يمليه عليها أهلها وما يفرضه المال على معدميه .[14] ثم هناك قصة هنادى المفجعة وقصة أختها منة التى لاتقل إثارة للشجن فى رائعة طه حسين «دعاء الكروان» (1934) .

فإذا انتقلنا إلى مجال المسرح . فإنه يجدر بنا أن نذكر أن اتجاه احمد شوقى إلى كتابة المسرحية الشعرية ـ وذلك لأول مرة فى تاريخ الأدب العربى الحديث ـ يعد من أهم مظاهر التجديد فى شعره . إن لم يكن أهمها . يقول شوقى ضيف :

فتهليل شوقى الكبير فى مقدمته لشوقياته بأنه سينحرف عن مجرى الشعر العربى لم يحققه إلا بأطراف أنامله كما يقول . فلم ينزع منزعا جديدا واضحا إذا نحن استثنينا ملاحمه وفرعونياته وقصيدته فى النيل . واستثنينا أيضا شعره القصصى . فقد انصرف عنه . ولم يعد إليه . وبذلك استمر التيار العربى واستمرت مياهه فى الأعماق والأغوار البعيدة من نفسه وسطح شعره . حتى انقلب أواخر حياته . يؤلف للمسرح وينتج رواياته المسرحية . ومعنى ذلك أن البركان الذى أنذر بالثورة فى مقدمة الشوقيات لم يلبث أن هدأ وانطفأ فى صدره . إلا قليلا جدا . وإلا ماحدث أخيرا فى الشعر المسرحى[15] .

وليس يعنينا هنا بالذات مايذهب إليه شوقى ضيف . ويتفق معه فيه معظم النقاد من تأثر شوقى بالأدب الغربى فى كتابته للمسرح . فقد كان ذلك . فيما يبدو لى تأثرا سطحيا بالشكل . أما مايهم فهو أن شوقى ابتدع فى العربية شكلا جديدا من أشكال الأدب هو المسرحية الشعرية العربية . وهنا أسارع بتأكيد نقطة مهمة تربط بين فكرة التجديد وفضل شوقى فيه . وبين موضوع هذا البحث وهو تصوير شوقى للمرأة فى مسرحه . فمن الآراء التى يرددها بعض النقاد ومؤرخو الأدب . عند تناول نشأة الأدب العربى الحديث . قولهم إن من أسباب تأخر ظهور بعض الأشكال الأدبية . مثل الرواية والمسرحية مثلا فى الأدب العربى . أن هذه الأشكال أو الأجناس الأدبية ـ كما يفضل البعض تسميتها ـ والتى تصور حياة الإنسان فى علاقته مع الغير . لايمكن أن تنشأ فى مجتمع يعيش نصف أفراده فى عزلة عن النصف الآخر .[16] ومن هنا فقد أخذت هذه الأشكال الأدبية فى الظهور عندما توفر لها المناخ الثقافى والفكرى الذى يسمح بذلك . وبوفر بالفعل للمرأة فى مصر قدرا من الحرية وفرص التعليم والعمل والحياة الكاملة . وهكذا ربما يمكننا أن ندرك الآن «بدرجة أكبر من الوضوح» أهمية المرأة فى مسرح شوقى .

إذن حان الوقت لأن نطرح هذا السؤال : كيف صوّر شوقى المرأة فيما ابتدع من مسرحيات ؟

وعلينا للإجابة عن هذا السؤال أن نشير ـ بداية ـ إلى أن تحليلنا لصورة المرأة فى مسرحيات احمد شوقى . فى ضوء الوقائع التاريخية والمناخ الفكرى العام الذى حاولنا إلقاء بعض الضوء عليه . سيدور حول محورين :

1 ـ رؤية شوقى للمرأة فى الإطار التاريخى الذى اختاره لمعظم مسرحياته . ومدى ماتعكسه فى الواقع المصرى . ومن حقيقة المرأة بوجه عام .
2 ـ التناول الفنى لصورة المرأة من حيث خلق الشخصيات وارتباطها بالحدث الدرامى واستخدام الحوار والشعر فى المسرحية .

° ° °

مسرحيات شوقى التى نشرت كاملة بالفعل والتى لابد أن يعرفها محبو أعمال شوقى هى :

1 ـ «على بك الكبير» وكتبها فى 1894 ثم أعاد كتابتها فى 1932 .
2 ـ «مصرع كليوباترا» (1927) .
3 ـ «قمبيز» (1931) .
4 ـ «مجنون ليلى» (1931) .
5 ـ «عنترة» (1932) .
6 ـ «أميرة الأندلس» (1932) .
7 ـ «الست هدى» (1932) وظهرت بعد وفاة شوقى .

هذا بالإضافة إلى :

8 ـ «البخيلة» ويقال إنه لم يتمها فى حياته . ولم تنشر إلا مؤخرا .[17]

وقد صنف النقاد ومؤرخو الأدب هذه المسرحيات على عدة أسس . فطبقا لأحد هذه التصنيفات . وهو تصنيف من حيث الموضوع . ست من هذه المسرحيات مسرحيات تاريخية، ومسرحيتان فقط هما «الست هدى» . و«البخيلة» غير تاريخيتين . إحداهما : «الست هدى» وهى مسرحية اجتماعية معاصرة . أما «البخيلة» فكل مانستطيع قوله الآن هو أن عنوانها يدل على أنها قد تنتمى إلى نفس الصنف .

وصنفها البعض الآخر إلى مآس . ونسبها جميعا إلى هذا الصنف من حيث الشكل ماعدا «الست هدى» التى تعد ملهاة . وإن كنت لأظن أن «عنترة» مثلا يمكن أن تندرج تحت هذا التصنيف .

ونحن نعلم أن المسرحيات جميعها . باستثناء «أميرة الأندلس» . مسرحيات شعرية . أما الأخيرة فكتبت بالنثر .

ويمكننا أن نلخص كل ذلك بالقول بان شوقى كتب عددا من المآسى التاريخية وملهاة ، أو ملهاتين اجتماعيتين . كلها ـ ماعدا واحدة ـ مسرحيات شعرية . وجعل لكل منها بطلة نسائية أو شخصية نسائية رئيسية تشارك شخصية الرجل الرئيسية البطولة . هذا المركز المحورى للمرأة فى مسرحيات شوقى هو أول مايلفت النظر . قد لانجد فى ذلك ـ إذا نظرنا إلى الأمر من وجهة نظر عالمية ـ مايثير العجب إلى هذا الحد .



فقديما قدم المسرح الإغريق عددا من البطلات اللاتى خلد التاريخ أسماءهن . فقد كتب **سوفوكليس** «**أنتيجونى**» و«**إلكترا**» . ثم جاء **يوربيديس** وقدم «**إلكترا**» مرة أخرى إلى جانب «**ميديا**» . و«**فيدرا**» . و«**أندروماك**» . وجميعها أسماء مألوفة للمثقف العربى . ثم ظهرت **كليوباترا** ـ أولى بطلات شوقى ـ فى العديد من المسرحيات القديمة والحديثة . وربما أهم بطلات **شكسبير** . ومن أهم بطلات **برناردشو** . الذى قدم أيضا «**القديسة جون**» . و«**الميجور باربارا**» . ثم ربما أهم شخصياته النسائية على الإطلاق آن . التى تمثل «دفعة الحياة» life force فى مسرحيته الفلسفية الشهيرة «**الإنسان والإنسان الأسمى**» : Man and Superman . **واشتهرت من بطلات إبسن نورا** . بطلة «**بيت الدمية**» التى يقال إنها عندما صفقت الباب خارجة من بيت الزوجية التى لم تعامل فيه إلا كدمية . دوى صوت تلك الصفقة فى جميع أنحاء أوروبا معلنا تحرير المرأة .

أما ماقد يثير بعض الدهشة فهو أن يأتى أمير الشعراء فى بلد شرقى ويقدم فى باكورة إنتاج المسرح الشعرى حفنة من النساء تدور هذه المسرحيات حول مصائرهن . فإذا ربطنا بين هذه الحقيقة وبين عناصر المناخ العام ومشاركة شوقى فيه نتيجة لشعوره الوطنى القوى أمكننا أن ندرك أن تلك العوامل لم تشكل مجرد خلفية مؤثرة بل عنصرا مشكلا لصورة المرأة فى مسرحه .

من هذا المنطلق يمكننا أن نرى لماذا اختار شوقى ـ غالبا مواقف وشخصيات تاريخية أو شبه تاريخية ـ أو أسطورية ـ مثل عنترة وعبلة أو قيس وليلى لمسرحياته . كما قد يمكننا بالتالى ـ فى رأيى ـ تفسير بعض المخالفات التاريخية . بل ما يزعم النقاد أنه مخالفات درامية فى تصويره لبطلات هذه المسرحيات .

ومن المفيد أيضا . بل لعله من الضرورى . أن أضيف أنى أود استخدام كلمتى «وطنى» و«وطنية» بالمعنى الواسع . وحين أتحدث

عن وطنية شوقى أو شعوره الوطنى . لا أعنى الحب المجرد لهذا الوطن . بل أيضا الشعور بالانتماء إليه بتراثه الحضارى والأخلاق والدينى .

بقى أن نشير فى إيجاز إلى الأسباب التى يرى نقاد المسرح أن الكاتب يختار الإطار التاريخى من أجلها . يقول أحد هؤلاء النقاد إن هناك ثلاثة أسباب هى :

١ ـ إحياء الماضى أو النزوع إليه عند اكفهرار الحاضر .
٢ ـ استخدام الماضى للتعليق على الحاضر .
٣ ـ استخدام الماضى كوسيلة للنظر إلى الأمام . إلى المستقبل .

وبالرغم من صعوبة القطع بأن أحمد شوقى كان يرمى إلى تحقيق أحد هذه الأهداف بالذات . فمن الممكن أن يقال إنها جميعا كانت تشغله بدرجة ما عند كتابة مسرحياته . فقد اختار شوقى لكل من مسرحياته التاريخية . المصرية منها والعربية . مواقف قومية . تتعرض فيها البلاد لأخطار من الخارج والداخل . كما هو الحال فى **«مصرع كليوباترا»** . و **«قمبيز»** . و **«أميرة الأندلس»** . و **«على بك الكبير»** . وتقوم الشخصية النسائية الرئيسية بدور وطنى بطولى . كما تفعل كليوباترا التى تضحى بحبها وتهرب من الميدان مدبرة ظهرها لأنطونيوس فى محنته . وذلك تنفيذا لخطة سياسية هدفها تحقيق أكبر كسب ممكن . وفى «قمبيز» تضحى **نتيتاس** فى سبيل سلامة بلادها بأن تتزوج قمبيز ملك الفرس . بدلا من نفريت بنت الفرعون التى ترفض الزواج منه . ثم عندما يكتشف قمبيز الخدعة التى وقع فريسة لها ويشن الحرب على مصر . وتسود البلاد حالة من الفوضى بعد موت **أمازيس** . وحين تعود **نتيتاس** إلى مصر تكون من أول الداعين للثورة ضد الفرس وضد الفساد الذى استشرى فى مصر . نتيجة اعتماد فرعون على الأجانب وإهمال الجيش . ومن السهل أن يرى المرء أوجه الشبه بين حالة مصر فى ذلك الوقت المبكر من تاريخها وحالتها فى أوقات أخرى متأخرة . وخاصة تلك الفترة القريبة من تاريخ كتابة المسرحية . والتى تكشف المسرحية ـ كما يخيل لى ـ عن دعوة مقنّعة للثورة عليها وإنهائها .

وهكذا فى هذه المسرحية بالذات . والتى تحمل بين جنباتها الكثير من نقاط الضعف . نجد أن النص الذى يصور الماضى إنما ينطوى على صورة الحاضر وأمل المستقبل . كما نرى كيف تحمل شخصية نتيتاس العبء الأكبر فى نقل هذه المعانى دراميا .

أما «**أميرة الأندلس**» . أكثر بطلات شوقى خفة روح وحيوية . فتعمل على إنقاذ بلادها وأسرتها عندما تحل النكبات بالبلاد .

ذلك الاتجاه هو ما يطلق عليه بعض النقاد العنصر الوطنى فى مسرحيات شوقى . ويربطون بينه وبين الميل إلى التعليم . «**وهو ميل يشارك شوقى فيه الكثيرون من أدباء عصره**»[١٨] .

والسؤال الآن كيف، وبأى قدر من النجاح الدرامى تُجسّد بطلات شوقى هذا الاتجاه الوطنى التعليمى ؟

وقبل الإجابة . يجدر بنا أن نؤكد أننا سنخطىء خطأ كبيرا إذا تخيلنا أن البطلات فى مسرح شوقى لسن سوى أبواق . يدعو شوقى من خلالها إلى حب الوطن والتضحية فى سبيله . فقد قدمهن لنا شوقى كبشر . متعددات الجوانب . وكثيرا ما يحملن فى شخصياتهن بعض مظاهر الضعف الإنسانى . كما سنرى . أما حين يغض شوقى البصر عن ذلك الضعف . تصبح النتيجة أقل صدقا وإقناعا . وأكثر تسطحا . ومن العناصر المكونة لمعظم شخصيات شوقى النسائية الرئيسية عاطفة الحب . ويشير شوقى ضيف إلى :

«اعتداده بعاطفة الحب فى كل مآسيه ... فهى تتوهج فيها وتشتعل اشتعالا واضحا» .[١٩]

ولنحاول الآن تحليل مثل أو مثلين لهذه المسرحيات بشىء من التأنى . أما المثل الأول الذى يطرح ذاته علينا فهو «**مصرع كليوباترا**» . لا لأنها أولى مسرحيات شوقى ظهورا . باستثناء النسخة المبكرة من «**على بك الكبير**» بل لأنها أشهرها وأكثرها تعرضا للجدل والنقاش . فقد اختار شوقى شخصية تاريخية فذة هى ملكة مصر . عشيقة أنطونيوس . ساحرة الألباب . كليوباترا وهى شخصية جرت الألسن بمدحها وألفت عنها مسرحيات أكثر من أية ملكة أخرى . فوجد النقاد مجالا خصبا للنقد والمقارنة . خصوصا بين كليوباترا شوقى وكليوباترا شكسبير .[٢٠] واعترف شوقى فى «**النظرات التحليلية**» التى ألحقت بنص المسرحية بمحاولته إنصاف تلك المصرية المظلومة . ومنحها فرصة الدفاع عن نفسها .

وقد قيل إن شوقى إنما يدافع عن كليوباترا لأنها ملكة وهو شاعر الملوك يمدحهم ويخلد أعمالهم . أو لأنه وطنى يدافع عن ملكة مصرية ضد قياصرة روما ورجالها . ويمكننا أن نضيف أنه يقدم صورة للماضى فى إطار الحاضر . بل المستقبل الذى يرجوه . مع محاولة للحفاظ على القيم التراثية والوطنية .

وقد خالف شوقى فى «**مصرع كليوباترا**» . كما فعل فى غيرها . بعض الحقائق التاريخية فلم يصوّر كليوباترا مستهترة أو بغيا . كما فعل غيره . بل ملكة وطنية محبة لوطنها . مدافعة عن كرامتها القومية . وكأنها تريد أن تظفر بروما عن طريق المكر والخداع «**بعد أن أعياها الظفر بها عن طريق القوة والبأس**»[٢١] .

وليس من الصعب تبرير تلك المخالفات فى تأكيد بعض جوانب شخصية كليوباترا أو فى بعض أعمالها . فالمسرحية التاريخية ترتكز أساساً على مادة تاريخية . والمادة التاريخية الثابتة الوقائع لا تقبل التغيير . ولكنها قابلة للتفسير . وهذا حق للأديب الذى يتناولها كمادة إنسانية فى المكان الأول . بل هو من حق المؤرخ أيضا فى حدود . مادام يفسر تلك المادة موضوعيا ما أمكن ذلك . فمن واجب كل من الأديب والمؤرخ الالتزام بالوقائع التاريخية الثابتة . أما الأديب فى تصويره لفترة أو شخصية تاريخية فعليه . إلى جانب محاولة تفسير الوقائع وتلمس ملابساتها والدوافع التى أدت إليها . أن يملأ جوانب الصورة بالأحداث اليومية والشخصيات الثانوية . والتى تضع سلوك شخصياته الرئيسية فى إطار يبرره . ثم يساعد على تفسيره .

ومن هنا لا يمكن أن يقال إن هناك مسرحية تاريخية بحتة .

فالمسرحية التاريخية الجيدة مسرحية تاريخية واجتماعية . وفلسفية فى مضمونها . كما يقول أحد النقاد .(٢٢) ويمكن إضافة الصفة النفسية لهذه المضامين . فكليوباترا شخصية تاريخية سياسية من الطراز الأول . ولكنها أيضا امرأة عاشقة لايمكن إنكار ذلك . وإن كان سلوكها يلقى – أحيانا – ظلالا كثيفة من الشك على صدق حبها لهذا الرجل . الذى يعشقها بدوره ويضحى فى سبيلها بمجده العسكرى والسياسى . أعنى أنطونيوس . فهل هى خائنة لعشيقها حين تتركه فى المعركة أم هى تقوم بمناورة سياسية لصالح بلدها ؟ وحين تفنى فى حب أنطونيوس هل هى خائنة لبلادها ؟ . وهنا يزعم البعض أن هناك تعارضا دراميا خطيرا فى شخصيتها . والحق أن جوهر شخصية هذه المرأة هو تعدد جوانبها وقدرتها على التغير . وهو مانجح شيكسبير بعبقريته الفذة فى إظهاره دراميا وشعريا . أما شوقى فقد نجح فى إبراز بعض جوانب تلك الشخصية على حساب ذلك الثراء المتنوع الطاغى الذى ينطق به كل سطر فى مسرحية شيكسبير . لقد جعل حبها لمصر هو العاطفة الأولى فى حياتها . فوضعها فى إطار وطنى أخلاقى . وأبرز حبها لشعبها ولأولادها ولوصيفاتها فى لمسات شاعرية جميلة . ولكنه ترك فى النهاية إحساسا بالتسطح وعدم الغور فى نفسية هذه المرأة والملكة معا .

لابد أن ندرك صعوبة إحياء الشخصية التاريخية من ناحية . وصعوبة ذلك على كاتب يجرب الكتابة المسرحية والمسرحية الشعرية على وجه التحديد للمرة الأولى . كتب أحد دارسى شوقى الجادين – محمود شوكت – يقول إن شخصيات شوقى «**بسيطة التركيب . قليلة الألوان . ضحلة الغور**»(٢٣) وهو على حق فيما يذهب إليه فى هذه الحالة إلى حد كبير .

لقد ركز شوقى على الفترة المتأخرة من حياة كليوباترا بينما ترك شيكسبير لنفسه حرية معالجة السنوات العشر الأخيرة من حياتها . وجعل شوقى شعره يرن بكلمات الوطنية وعظمة الملكة . بينما جعل شيكسبير الحب العنصر الغالب فى تلك المسرحية المركبة أشد التركيب . والتى تقدم علاقة حب حاكمين من حكام العالم(٢٤) . ومع ذلك فحين نقرأ «**مصرع كليوباترا**» نهتز لكثير من كلمات بطلتها ونتعاطف معها . حين تفخر ببلدها وحين تحافظ على كرامتها بانتحارها . وحين تعبر عن خوفها على صغارها . وحين تحاول الحفاظ على جمالها حتى لايطفئه الموت . وحين تخدع أوكتافيوس . وتموت الملكة الجميلة التى تغلب أعداءها .

فلنستمع إلى بضعة أبيات من أقوالها . لنستمع أولا إلى صوت الملكة السياسية :

فتأملت حالى ملياً وتدبرت أمر صحوى وسكرى
وتبينت أن روما إذا زا لت عن البحر لم يسد فيه غيرى
كنت فى عاصف سلت شراعى منه فانسلت البوارج إثرى

أو لذلك البيت الخالد من شعر شوقى على لسانها :

أموت كما حييت لعرش مصر وأبذل دونه عرش الجمال

وقولها :

موقف يعجب العلا كنت فيه بنت مصر وكنت ملكة مصر

كليوباترا . كما يصورها شوقى شاعره . جرى فوها :

«أنا أنطونيو وأنطونيو أنا»

مجرى الأمثال . تلتهب كلماتها حماسا فى مواقف حب الوطن . وترق وتعذب فى شعر وجدانى فى مواقف الحب والهيام .

ولم يكتف شوقى فى هذه المسرحية بتقديم نموذج واحد للمرأة العاشقة فقدم لنا **هيلانة** التى تربطها **بحابى** علاقة حب شريف . كما قدم لنا وصيفة أخرى . **شرميون** . الوفية على عهد كليوباترا إلى النهاية .

هناك اتفاق على أن مسرحيات شوقى التالية «**لمصرع كليوباترا**» تكشف عن تطور فن شوقى المسرحى . وازدياد قدرته على التحكم فى بنائها الدرامى . وخلق الشخصيات وتطوير الحوار . ولاأظن أن هذا ينطبق تماما على مسرحية «**قمبيز**» فى كل نواحيها . ولكن مالا شك فيه أن شوقى قد خلق نموذجين نسائيين هنا . هما **نتيتاس ونفريت** . يستحق النموذج الأول منهما كل التقدير . هذا إلى جانب عدد من الشخصيات النسائية الثانوية المتنوعة . أما **قمبيز** وبعض شخصيات الرجال فشخصيات مضطربة باهتة اللون . ويرجع إليها قدر كبير من فشل المسرحية ككل . أما ماينبعث فيها بقدر لابأس به من الحياة فهو صحوة الشعب المصرى لاستعادة حريته وكرامته . ومشاركة المصريات للمصريين عند الثورة . وظهور الشعب فى مجموعات . كما هو الحال – مثلا – فى المنظر الأول من الفصل الثالث . حيث «**جماعة من المصريين والمصريات يتحادثون ويتذاكرون**» . وعند سماع أخبار الاضطرابات تقول الجماعة :

إذن لقد آن أن نثور نطرد الغير والجنودا
الغاب فى شقوة وبؤس فما الذى يمسك الأسودا(٢٥)

يستخدم شوقى أسلوب التقابل بين شخصيتين من شخصياته النسائية الرئيسية فى «**قمبيز**» . تظهر **نفريت** أولا ولكن **نتيتاس** . ابنة الملك المغتال . هى البطلة الحقيقية للمسرحية . و«**قمبيز**» مثل جيد لمسرحية تحمل اسم رجل – ملك هنا – تلعب المرأة فيها الدور الرئيسى .

ويبدأ التقابل بين **نفريت ونتيتاس** . **فنفريت بنت أمازيس** ترفض الزواج من **قمبيز** . غير عابئة بما يصيب بلادها نتيجة لذلك . وهى على علاقة حب **بتاسو** حارس فرعون . الذى أحب **نتيتاس** من قبل . ولكنها ترفض بشدة تلميحه بأن تتزوج فرعون . وتستمر علاقتهما وكأن شيئا ماحدث – فهناك فى مسرح شوقى حد أدنى للمخالفات الوطنية والخلقية يسمح به . أما **نتيتاس** فتأتى طائعة متطوعة لإنقاذ الوطن بزواجها من **قمبيز** . لقد جعلها شوقى تعترف فى لحظة ضعف إنسانية . أنها إنما فعلت ذلك هربا من حبها الفاشل للخائن تاسو . ولاأظن أن ذلك يقلل من قيمة عملها الوطنى . الشجاع على المستويين الوطنى والشخصى أيضا . فهى تغامر بالزواج من رجل لاتحبه . وتكذب عليه فى آن واحد .

ويكشف اللقاء الأول بين الفتاتين . مع مايجرى فيه من حوار .

عن هذا التقابل بوضوح . يبدأ المشهد بلقاء بين نفريت وتاسو تقول نفريت قرب نهايته :

نفريت :

ليجر بما شاء تاسو القضاء ... ليجر بما شاء تاسو القضاء
لتخسف بقوم عليها البلاد ... ليتأخر النيل أو ينفجر !
فأما أنا فأبق هنا ... وإن غضبت فارس والتتر
فما الفرس لى بالصحاب الكرام ... ولا لى فى ملكهم من وطر

(تدخل الأميرة نتيتاس)

نفريت : ما المفاجئ (نتيتاسا)؟

نتيتاس :

نفريت تاسو سلام
نفريت أصغى لقولى ... قل إليك كلام

نفريت :

تكلمى واقتصدى

نتيتاس :

ولم أزل مقتصده

...

أسبقى شامتة

نتيتاس :

لا بل أتيت مسعده

أمون قد مد إليك ... وإلى الوادى يده
وقد كل مصر البلا ... ء والخطوب المرعده
وكف عن ربوعنا ... نار المجوس الموقده

نفريت :

وكيف نتيتاس ماذا ؟ ما الخبر ؟ ... كيف جرى غير مجاريه القدر ؟

تاسو :

ما الأمر ياسيدتى ! ... وأى شأن فيه لك

نتيتاس :

إن الذى عندى لا ... يقال إلا للملك

نفريت :

عجل إذن قابل أبى ... أسرعى الخطى . اذهبى اذهبى
واسأليه ماشئت . واطلبى

نتيتاس :

ماذاك ماذا تقولين ... فكرى يانفرت
ماجئت أطلب مالا ... و لا لهذا حضرت
ولابشأنك يابنت ... أمازيس افتكرت

نفريت :

ففيم إذن جئت يانتيتاس ... وفى أى شأن نقلت القدم

نتيتاس :

أتيت لمصلحة الآخرين ... وجئت لشأن جليل العظم
أتيت لأفدى بنفسى البلاد ... وأدفع عن مصر شر العجم
فإنك إن ترفضى يزحفوا ... كزحف الذئاب وبحن الغنم
فأين أبوك ؟

نفريت :

تلاقينه هنالك فى حجرات الصنم

نتيتاس

سأمضى إليه

نفريت :

(بتهكم) : اذهبى افدى البلاد

نتيتاس : نعم انا أفدى بلادى نعم(٢٦).

وليس أدل على الاختلاف الكامل بين هاتين الشخصيتين من التضاد التام فى موقفهما من هذا الخطر الذى يهدد مصر . فنفريت ذاتية التفكير ونتيتاس غيرية . الأولى لايهمها لو انفجر النيل . أما الثانية فتقول بصيغة التأكيد : «**نعم أنا أفدى بلادى نعم**» .

وفى نهاية المسرحية . تدرك نفريت خطأها فتنتحر فى سلوك ربما لايتفق نفسيا مع شخصيتها . ولكنه يتفق وطنيا وخلقيا مع مايتصور شوقى أن يكون عليه سلوك المصرية التى تندم على فعلتها اللاوطنية . بينما تعمل نتيتاس على خلاص مصر . أولا بزواج قمبيز . وثانيا بالاستيلاء [illegible] العرش بعد [illegible] الزوج

وعندما تبلغ الأزمة ذروتها عند اكتشاف قمبيز للسر ، عندما يحاول الخائن فانيس أن يؤلبها على مصر ويغريها باسترضاء الملك على حساب وطنها فى الفصل الثانى . يقدم لنا شوقى مشهدا آخر يكشف الحوار فيه عما فى نفوس الشخصيات ويحدد مسير الأحداث . ومرة أخرى تلعب فيه نتيتاس دور الوطنية الصادقة ولاتخفى احتقارها لذلك الخائن . توجه نتيتاس الملكة كلامها إلى الوصيفة متسائلة .

الملكة

وأنت تينا ماذا ترين؟

الوصيفة :

خيانة وأطماع قواد ولؤم رجال

الملكة :

فديتك من مصرية

الوصيفة :

بل أنا الفدى لسيدتى من قدوة ومثال

الملكة (لفانيس) :

اتسمع كلب الصيد؟

فانيس :

حمقاء غرة ... ومالى الى للحماقة بال

الملكة :

عمى لك يافانيس امش بلاعصا ... ودون دليل فى رءوس جبال

فانيس

لك الشكر مولاتى

الملكة :

لك الويل من فتى ... فاتك من معنى المروءة خالى
الوطنى خيل الفرس مهدى وملعبى ... وتربة آبائى منزل آلى

وأشعل نار الفرس فى أيكة الصبا ... وما بوائى من ربى وظلال
وأغمد سيف الفرس فى صدر أمة ... تمشى وتشمى أسرتى وعيالى
إذن لأاوى جدى السماء ولا أبى ... ولا جل عمى أو تبارك خالى
وافصل مى كل ذات ملاءة ... وراء حقول أو وراء تلال
تهش على شاة وتحمل جرة ... وتمشى على الوادى بغير نعال

وينقل شوقى ـ خلال كلمات نتيتاس ـ حماسها الوطنى ورفضها للخيانة فى كلمات سهلة وصور خيالية مألوفة . ولكنها معبرة . فتصف قانيس «بكلب الصيد» . ثم تدعو عليه أن يعمى ويمشى على غير هدى بدون عصاه . وتنسب الوطنية لكل ذات ملاءة . تهش على شاة «تمشى بغير نعال» .

ورغم وطنيتها وحبها لوطنها . فهى أيضا تحب زوجها . فحين يسألها قمبيز لماذا أتت إلى مصر تقول :

نتيتاس :

أتيت أنقذ قومى وموطنى من عذابك

قمبيز :

والزوج يا نتيتاس؟

نتيتاس :

وأنقذ الزوج أيضا .

قمبيز (ساخرا) : وم ؟

نتيتاس :

من شدة البلاء وغضب الأرض والسماء

قمبيز (فى غضب) :

اذهبى يابنت فرعون اذهبى

اغربى ياحية النيل اغربى

نجد فى هذه المسرحية ـ أيضا ـ قدرا أكبر من الحوار مع الذات . يكشف عن المشاعر ودوافع السلوك . مما يعمق الشخصية ويثريها . فالبطلة هنا تجمع بين صفات ابنة مصر وملكة فارس والمرأة التى مازالت تحن إلى الحب . حب الغادر تاسو أولا . ثم حب الزوج . وأخيرا حب مصر . فهى المثال الذى يخيل إلىّ أن شوقى كان يحلم به مثالا للمرأة فى مصر . مصر المستقبل الذى كان يبشر به الحاضر ويراه فى إطار الماضى .

أما الرواية التاريخية المصرية الثالثة . «**على بك الكبير**» فلا أظنها تحقق نجاحا كبيرا بوجه عام . أما شخصية آمال فتمثل الصراع بين الحب والواجب . مما نجده بشكل آخر فى شخصية كليوباترا . ثم فى شخصية ليلى التى تتزوج وَرْداً ومازالت تحب قيسا . ولعل خير مايصوره شوقى هنا فى الصراع النفسى الدائر داخل آمال . هو الإحساس بالحب والرغبة ومغالبة النفس . أو بعبارة أخرى الاعتراف بالحب . وهو مالم يوفه شوقى حقه فى «**مصرع كليوباترا**» .

فإذا انتقلنا إلى المسرحيات العربية وجدنا «**مجنون ليلى**» و«**عنترة**» تعالجان الحب فى أعنف صوره . أما «**أميرة الأندلس**» التى تحمل مسرحية شوقى النثرية الوحيدة اسمها،فتبدو لى أكثر صور المرأة التى قدمها شوقى عصرية وإرهاصا بالمستقبل .

أما «**مجنون ليلى**» و«**عنترة**» فتعيد كلتاهما تصوير قصة حب أصبحت من التراث الشعبى العربى الخالد . ولاأظن أن أحمد شوقى قد أضاف الكثير إلى قصة الحب ذاتها . فبعض إنجازه هو مسرحة هذه القصة . أى وضعها فى إطار مسرحى . ترى فيه الشخصيات تتحدث وتفصح عما بداخلها وتتفاعل فيما بينها . أما بعضه الآخر والأهم فهو رسمه لشخصيات ليلى وعبلة من منطلق أكثر عصرية . إن جازلنا استخدام هذا التعبير . عن قصص حدثت منذ مئات السنوات . ومن هنا فلن أطيل فى تحليل الجوانب الأخرى لهاتين المسرحيتين .

أما العنصر المؤثر فى إعادة خلق شخصية **ليلى** وشخصية **عبلة** على حد سواء . فهو هذا العنصر الأخلاقى الذى أبرزه النقاد . يربطه بالتقاليد العربية والمبادىء الإسلامية . تلك التقاليد التى أرى أنها ترجع ـ أساسا ـ إلى تقاليد البادية الشعبية ومايدخل فى نطاقها من عناصر الفروسية والشرف وحرمة الأعراض والديار . وماصاحب تصوير شوقى للموقف والشخصية فى كل من مسرحيتيه مما وصف بمخالفات للعرف السائد . وبينما يصمم شوقى على طهر ليلى وعفافها . ويرى فى تعريض قيس بها فى شعره سببا لغضب أهلها . يؤكد حب ليلى وعشقها لهذا الفتى الذى لايرعى الحرمات . ومن هنا ينشأ الصراع الدرامى فى نفس ليلى بين الحب وبين ماتمليه عليها التقاليد ومايفرضه عليها حبها واحترامها لوالدها وإخوتها وخوفها على سمعتهم وعلى اسمها أن تلوثه الألسن لو تزوجت قيسا .

يقرظ د . شوقى ضيف تصوير هذا الموقف قائلا :

«**فى هذه المسرحية استمر التيار الخلق متدفقا وأتيح لشوقى أن يزيد من تدفقه عن طريق بطلة المسرحية ليلى . فقد جعلها تحب حبا عذريا بريئا . لم تدنسه أى لذات حسية . كما جعلها محافظة تحترم تقاليد القبيلة وترعى حق الأبوة وحق الزوجة . وترجع إلى ضميرها فيما تقول وتفعل . وإنها لتموت محبة لقيس ومحترمة لزوجها . لم تفرط فى عرضها وشرفها ولا فى كرامة التقاليد**»(٢٩) .

ومن هنا فهو يطلق على المسرحية «**مسرحية الحب الخالص**»(٣٠) أما مايعيبه على شوقى فهو إدخال «**مادة عصرية**» على «**المادة البدوية**» التى تبدو فيها روح الأسطورة واضحة . ويمثل لذلك بالمشهد الذى تقدم فيه **ليلى ابنَ ذريح** لصاحباتها . فهذا سلوك لم يكن مألوفا فى البادية وإن كان مألوفا فى عصرنا هذا . ومهما يكن الأمر . ففعلة ليلى هذه لاتؤثر إطلاقا على مجرى الأحداث . ويمكن اعتبارها جزءا من الإرهاصات العصرية التى يضيفها شوقى على الخلفية الأسطورية للمسرحية .

وأهم من ذلك فى رأيى المشهد الذى يؤخذ فيه رأى ليلى فى زواجها من **قيس** . فمن شبه المؤكد أن هذا الموقف الذى يشارك فيه والدليل . **المهدى** . **وابن عوف وليلى** فى الفصل الثالث . هو إضافة من عند شوقى . إضافة عصرية دون شك . ولكن لاأظن أنها تفسد الجو العام للمسرحية . وتتفق مع المنطلق الذى نرى أن شوقى قد كتب مسرحياته منه . ومن هنا فهو مشهد جدير بالاستشهاد به :

المهدى :

إذن فلى ليلى الرأى

[تظهر ليلى من وراء الستر] :

حل ابن عوف دارنا تقدمى ورحى

ليلى :

قد زارنا الغيث فأهلا بالغمام الصيب أكرم به وأحبب

ابن عوف :

أهلا بليلى بالجمال بالحجى بالأدب

عشت وقيسا فلقد نوهتما بالعرب

ليلى [بين الخجل والغضب]

أتقرن قيسا بنا يا أمير؟

ابن عوف :

ومن أنا حتى أضم القلوب ولم لا وقد جئت من أجله

لقد جمع الحب روحيكما وأعطف شكلا على شكله ومازال يجمع فى حبله

ليلى [فى استحياء]

أجل يا أمير عرفت الهوى

ابن عوف :

فهلا عطفت على أهله؟

[يلتفت إلى المهدى] :

أبا العامرية قلب الفتاة يقول وينطق عن نبله

فاصغ له وترفق به ولايسع غلملك فى قتله

المهدى :

أأظلم ليلى؟ معاذ الحنان! متى جار شيخ على طفله

هو الحكم يا ليل ما الحكم خذى فى الخطاب وفى فصله

ليلى :

أقيسا تريد؟

ابن عوف : نعم!

ليلى :

إنه فى القلب أو منتهى شغله

ولكن أترضى حجابى يزال ويمشى الظنون على مدله

ويمشى أبى فيغضى الجبين وينظر فى الأرض من ذله

يدارى لأجل فضول الشيوخ ويقتل الغم من أجله

بينا لقيت الأمرين من حماقة قيس ومن جهله

فضحت به فى شعاب الحجاز وفى حزن نجد وفى سهله

فخذ قيس ياسيدى فى حماك [فى حياء وإباء] :

وأنق الأمان على رحله

ولايفتكر ساعة بالزواج ولو كان مروان من رسله

ابن عوف :

إذن لن تقبل قيسا ولن ترضى به بعلا

إذن أخفق مسعاى وخاب القصد يا ليلى

ليلى :

على أنك مشكور ولاأنسى لك الفضلا

وأوصيك بقيس الخير لازلت له أهلا

لقد بعزوه حسام فكن أيها المولى

[تلتفت إلى أبيها وكأنها تحاول أن تحبس فى عينها دموعا]

أبى كان ورد هاهنا منذ ساعة ففيم أتى؟ مايبتغى؟

المهدى :

جاء يخطب

ابن عوف :

ومن ورد ليلى وهل تعرفينه؟

ليلى :

فتى من ثقيب خالص القلب طيب

أتى خاطبا بعد افتضاحى بغيره وعارى. أهذا يابن عوف يجيب

ابن عوف :

أرى وقفى ياليلى كانت شريفة ولكن جزائى كان غير شريف

ليلى :

أتقف نوى ياأمير فطالما ظهرت به فى الحى غير نظيف

ابن عوف :

لئن كنت ياليلى بورد قريرة فبالى على قيس لحد أسيف

[ثم يخاطب أباها] :

الآن يحفظ الله ياسيد الحمى لقد طال لبثى عندكم ووقوف

ووقفت يا ليلى

ليلى :

لقد كنت سيدى حليفا لقيس. هل تكون حليفى

سألت محالا إنما جئت خاطبا لورد القوافى لالورد ثقيف [٣١]

جدير بالذكر أيضا حديث ليلى مع نفسها فى نهاية المشهد. تلوم نفسها للقرار الذى اتخذته برفض قيس والزواج من ورد. ومرة أخرى عندما يلتقى بها قيس فى ديار زوجها فى آخر المسرحية. حيث تؤكد قسوة التقاليد على الأفراد. و مستخدمة صورة فنية مؤثرة :

كلانا قيس مذبوح قتيل الأب والأم

طعينان بسكين من العادات والوهم

ونلاحظ أن الحوار هنا أكثر سلاسة وانسيابا منه فى «مصرع كليوباترا». والشعر أكثر رقة وتمشيا مع قصة الحب الخالدة التى مازال الناس يتغنون بالكثير من أبياتها.

أما عبلة فى مسرحية «عنترة» ففتاة أقوى شخصية وأشد مراسا. فهى تحب عنترة الأسود الشجاع. ولكن هنا ــ أيضا ــ تقف عقبة فى سبيل زواجها. فعنترة ليس فقط أسود اللون ولكن أباه يرفض الاعتراف ببنوته. ومن هنا يرفض أهل عبلة زواجه بها. ولكن عبلة متمسكة به. تلقاه فى غيبة الأهل والأصحاب. وفى النهاية تتزوجه رغم كل شىء.

وهنا نجد مثالا لفضائل الوفاء والإيمان بالفضائل المعنوية. وإن كان هناك بعض الإشارات إلى جوانب حسية لهذا الحب. على عكس مايذهب إليه معظم النقاد. كما فى المشهد الذى يجلسان فيه يأكلان بلحا :

عنترة : حسبي النوى عبل مافى التمر لى أرب
منـاى كـل نـواة خـالـطت فـاك
التمر أطـيبُ مـافيـه الـنواة إذا
مَرّتْ بثغرك أو مسّتْ ثناياك[٣٢]

وصفة هامة أخرى أضافها شوقى لشخصية بطلته عبلة وهى الوطنية والشجاعة فى إبداء الرأى ، فهى تلوم قومها لأنهم يخدمون الفرس والروم ولايقيمون لهم دولة كدولتيها . **وتراها تتحول فى لحظات إلى شبيهة بجان دارك . تلعن الأكاسرة والمناذرة والغساسنة وتخاطب قومها قائلة :**

إلى كم تهيمون تحت النجوم وتفترقون افتراق السبل[٣٣]

أما حبيبها عنترة فشخصية فروسية يبدو وكأنه خطا ـ مباشرة ـ من إحدى أساطير العصور الوسطى . فهو لايهزم أبدا . لاينى عن القتال . ولاحدَّ ولاعدَّ لقتلاه .

أما الشعر المسرحى فيجمع ـ هنا ـ باتفاق الآراء بين جزالة اللفظ وحلاوته . وجمال الألحان ورقتها . ومن سمات هذه المسرحية أيضا أنها على غرار رومانسيات العصور الوسطى تجمع بين شعر الحب الرقيق وشعر الحماسة المتدفق .

بقى أمامنا **أميرة الأندلس** وهى ـ كما أشرنا ـ فتاة يمكن أن نظنها ـ لولا الخلفية التاريخية التى تحيط بها ـ فتاة عصرية متطورة . دائمة الحركة والترحال . تقود زورقا سريعا . وتذهب إلى الأسواق تزايد لشراء كتاب ثمين . وتلتق بفتى يعجبها فيه حبه للكتب وعقله إلى جانب وسامته . وتحدث والدها وَجدتها بصراحة غير معهودة فى فتيات تلك العصور الغابرة .

وهى فتاة تجمع بين الفكاهة والمرح والجرأة والحجا . فإذا لاحت بوادر خطر أو فرض على بلدها قتال . أسهمت بشجاعة وإقدام يحسد عليها الرجال .

أما الجدة والأم وغيرهما من الشخصيات الثانوية . فقد نجح شوقى إلى حد كبير فى رسم ملامحها بقدر ماتحتاج إليه الأحداث .

يقول د . **محمود شوكت** فى دراسته لمسرحيات شوقى : **إن لمسرحيات شوقى فى العادة بطلين . أحدهما رجل والآخر امرأة . وتتحكم المرأة فى مصير الرجل إلى حد كبير كما فى مصرع كليوباترا . ومجنون ليلى . والست هدى .**[٣٤]

ويضيف فى مكان آخر من دراسته قائلا :

« أما إذا كان البطل امرأة . جعل شوقى محور حياتها عاطفة الحب . . »[٣٥] **وكثيرا ماينسب إلى البطلة صفات أقرب إلى صفات الذكر » ويشير إلى كليوباترا وبطولتها السياسية وليلى وتمسكها بالواجب . كأمثلة لذلك .**

ويبدو لى أن هناك أكثر من مغالطة . فأميرة الأندلس ـ مثلا ـ هى البطلة . ولاأظن أن هناك بطلا تتحكم فى مصيره .

كما أنه من الصعب فى مسرحية « الست هدى » تصور البطل يشارك « **البطلة** » بطولتها . اللهم إلا إذا اعتبرنا كل أزواجها العشرة أبطالا ! كذلك لاأتصور أن بطلة واحدة من بطلات شوقى يمكن أن تنسب إليها « **صفات أقرب إلى صفات الذكر** » إلا إذا اعتبرنا البطولة السياسية وأداء الواجب صفات موقوفة على الرجال .

ولعله من المناسب أن نختتم بحثنا هذا لمهرجان شوقى وحافظ بكلمات قليلة عن ملهاته الوحيدة « **الست هدى** » التى يقال إنها لاقت أكبر نجاح حققته مسرحياته . أولا : لأنها المسرحية الوحيدة العصرية شكلا ومضمونا . وثانيا : لأنها مسرحية فكاهية ضاحكة يسخر فيها شاعرنا الكبير من كل الرجال العشرة . ومن المرأة زوجة العشرة على التوالى . ويمارس دور المعلم الساخر والناقد الضاحك الجاد فى آن واحد .

يضاف إلى ذلك أننا نجد هنا شعر شوقى وقد تطور واقترب من لغة الكلام أوكاد . فلعل استخدامه للشعر الموزون المقفى كان فى بدء عهده بكتابة المسرحية الشعرية بشكل عائقا فى سبيل حرية التعبير وانسياب الحركة الدرامية وتكلف الحوار فى كثير من المواقف . ثم أخذ يلين وينساب مع الاحتفاظ بجزالته ورصانته . شيئا فشيئا . وحين جرب شوقى النثر لابد أنه كان يحاول استكشاف إمكانية الاستعاضة بالنثر لو خدم هدفه . ولكن عودته للشعر . فى تصويره لشخصية المرأة المزواجة التى تنتهى بالانتصار على جشع الرجال بترك أموالها للخير ونجاحه فى تطويع الشعر لهذا الموضوع اللاهى المستق من قلب الحياة العادية . حياة أفراد الشعب وليس حياة الملوك والملكات والأميرات . إنما يؤكد أن الشعر أداته المفضلة وأنه أولا وأخيرا الشاعر المجدد . الخصب العطاء .

الهوامش

(١) انظر مثلا :

Francoise Basch, **Relative Creatures: Victorian Women in Society and the Novel**, New York, 1974.

Emma Paterson: **She Led Women into a Man's World**, London, 1974.

Shoulder to Shoulder: A Documentary, ed. Midge Mackenzie, ed., London, 1975.

Sheila Row Botham, **Hidden from History**: New York 1974.

(٢) هنالك مثلا : طه وادى . صورة المرأة فى الرواية المعاصرة ، مركز كتب الشرق الأوسط القاهرة . ١٩٧٣ .

ـ أنجيل بطرس سمعان « صورة المرأة الريفية فى الرواية المصرية » وهى أبو ستة

«An Egyptian Literary Perspective of the Rural Woman.»

فى أبحاث الندوة الدولية عن المرأة الريفية والتنمية . مركز دراسات الشرق الأوسط جامعة عين شمس . القاهرة ١ ـ ٤ ديسمبر ١٩٨٠ . ١٩٨١ .

ـ وقد علمت بعد الانتهاء من هذا البحث أن للدكتورة سهير القلماوى مقالا رائدا فى موضوع المرأة فى مسرح شوقى . نشر فى عدد « الهلال » الخاص بشوقى (١٩٦٨) .

ولم أتمكن من الحصول عليه عند كتابة هذا البحث.

(٣) انظر على سبيل المثال :

Albert Hourani, **Arabic Thought in the Liberal Age**, Oxford University Press, London, 1962. Reference to paperback, 1970, edition, pp. 164-5.

(٤) نفس المرجع ، ترجمة الكاتبة للفقرة من ص ٢١٥ .
(٥) انظر نفس المرجع ، ص ٣٢٥ .
(٦) انظر : مذكرات رائدة المرأة العربية الحديثة : هدى شعراوى ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٣٥٢ – ٣٧٣ .
(٧) انظر المرجع السابق ، ص ٣٢٣ .
(٨) نفس المصدر ، ص ٤٠١ .
وبالرغم من أنى لم أوفق فى العثور على هذه القصيدة بعد ، فأرجو أن أجدها بمعاونة البحث الببليوجرافى الذى تصدره الهيئة العامة للكتاب بهذه المناسبة بإشراف د. سعد الهجرسى . من الطريف أيضا أن سيد درويش كتب أغنية بعنوان «يابنت اليوم» يحث بنت مصر أن «قومى وطالبى بحقوقك ... النسوى فى أوربا السنات لهم صوت فى الانتخابات» .

(٩) نفس المصدر ، ص ٤٤٠ – ٤٤٤ .
(١٠) شوقى ضيف : «شوقى ، شاعر العصر الحديث» دار المعارف القاهرة ، ١٩٥٣ ، ص ١٦٧ .

(١١) طه وادى «شعر شوقى الغنائى والمسرحى» ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨١ ، ص ٣٣٨ .
(١٢) حافظ إبراهيم ليالى سطيح ، مع دراسة تاريخية تحليلة بقلم عبد الرحمن صدقى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ ، ص ٦ – ٧ .

(١٣) نفس الكتاب ، ص ٦ .

(١٤) انظر أنجيل بطرس سمعان «صورة المرأة الريفية فى الرواية المصرية» السابق ذكره ، ص ١١٤ – ١١٥ .
(١٥) شوقى ضيف : «شوقى العصر الحديث» المذكور سابقا ، ص ٩٤ .

(١٦) انظر مثلا :

Albert Hourani, **Arabic Thought in the Liberal Age**

المذكور سابقا ، ص ٣٢٥ – ٣٢٦ .

(١٧) قامت مجلة «الدوحة» القطرية بنشرها مسلسلة فى أربعة أعداد بدءا من العدد ٦٢ (فبراير ١٩٨١) حتى العدد ٦٥ (مايو ١٩٨١) مع تعليق وملاحظات كتبها حسن طلب . هذه المعلومة مستقاة من بحث قدمه د. حلمى بدير عن «شعر الوجدان عند شوقى» لندوة شوقى وحافظ – كلية الآداب ، جامعة القاهرة ٩ – ١٣ ، أكتوبر ١٩٨٢ ، ص ٢٢ . ولم أتمكن من العثور على النص حتى كتابة هذا البحث .

(١٨) انظر مثلا شوقى ضيف : «شوقى شاعر العصر الحديث» السابق ذكره ، ص ١٩٦ – ١٩٧ .

(١٩) نفس المرجع ، ص ١٨٢ .
(٢٠) انظر مثلا : عبد الحكيم حسان : «أنطونيو وكليوباترا بين شيكسبير وشوقى» ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٧٢ .
على الراعى ، الهلال ، يونية ١٩٦٨ .
أحمد عتمان : «كليوباترا وأنطونيو : دراسة مقارنة فى بلوتارك وشيكسبير وأحمد شوقى» بحث ألقى فى ندوة شوقى ، بكلية الآداب – جامعة القاهرة ، أكتوبر ١٩٨٢ .

(٢١) شوقى ضيف : شوقى شاعر العصر الحديث ص ١٨٤

(٢٢) انظر مقدمة

William Shakespeare, Antony and Cleopatra, ed. by Ingledew, Longman, London, 1971.

(٢٣) «المسرحية فى شعر شوقى» مطبعة المقتطف ، القاهرة ، ١٩٤٧ ص ٤٥
(٢٤) من الجدير بالذكر أن شيكسبير حين كتب «أنطونيو وكليوباترا» كان قد تمرس على كتابة التراجيديات الشعرية ، فقد كتبها بعد «ماكبث» و«عطيل» و«الملك لير»
(٢٥) أحمد شوقى : «قمبيز» المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، د. ت ص ٩٧ .
(٢٦) أحمد شوقى : قمبيز الفصل الأول ص ٧ – ٩ .
(٢٧) أحمد شوقى : قمبيز الفصل الثانى ، ص ٩١ – ٩٢ .
(٢٨) قمبيز ، الفصل الثالث ، ص ١٠٨ .
(٢٩) «شوقى شاعر العصر الحديث» ، السابق ذكره ، ص ٢٤٣ .
(٣٠) نفس الكتاب ، ص ٢٤٥ .
(٣١) أحمد شوقى «مجنون ليلى» مؤسسة فن الطباعة ، القاهرة د. ت ، ص ٧٢ – ٧٥ .
(٣٢) أحمد شوقى : «عنترة» المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، د. ت ، ص ٣٧ .
(٣٣) انظر أيضا «عنترة» ص ١١٨ .
(٣٤) «المسرحية فى شعر شوقى» السابق ذكره ، ص ٤٣
(٣٥) نفس الكتاب ، ص ٤٥ – ٤٦ .



الست هدى

تحليل للمضمون الفكرى والاجتماعى

منى ميخائيل

لقد ترك شوقى ــ أمير شعراء اللغة العربية ــ تراثا خارقا. جعله جديرا بلقب «أمير القوافى» و «أمير الشعراء». ولقد أدى تفوقه الشعرى إلى اهتمام الباحثين بما خلفه من شعر فى «الشوقيات»، وهو اهتمام يفوق الاهتمام بما خلفه الشاعر من مسرح. خصوصا جوانب الملهاة فى هذا المسرح. ولاشك أن الإسهام المسرحى لشوقى إسهام يستحق الاهتمام والتقدير خصوصا ما يتصل بهذا الإسهام من إقدام على كتابه ملهاة اجتماعية ناجحة.

ولم تحظ مسرحية «الست هدى» وهى ملهاة تقع فى ثلاثة فصول، باهتمام يناظر ما لاقته مآسى شوقى الأخرى. وذلك على الرغم من الحفاوة البالغة التى قوبلت بها المسرحية، خلال فترة عرضها الوجيزة بعد وفاة الشاعر.

ولعلنا نرى فى هذه المسرحية بيانا غير معلن، يشى بموقف شوقى، بوصفه نصيرا، ومدافعا عن حقوق المرأة. وتنم المسرحية كذلك، وهى آخر أعماله، عن رغبة الشاعر فى التعبير عن موقف خاص إزاء هذه القضية المحددة. قد يغاير هذا الموقف ملمشاع عن شوقى فى بعض الدوائر الأدبية، تلك التى تعده مناهضا للمرأة. ولكن الحق أن الفنان فى داخله لمس مواطن عميقة الغور وكشف فى هذه المسرحية عن فهم ملحوظ لأزمة المرأة فى المجتمع المصرى فى مطلع القرن العشرين. إننا نواجه، فى هذه المسرحية، برغم مرور خمسين عاما على كتابتها، بوصف دقيق لأوضاع اجتماعية لم يطرأ عليها تغيير كبير. ولن نلجأ فى بحثنا للمسرحية إلى معايير خارجية مثل السيرة الذاتية أو المادة التاريخية. فهى معايير لا تفيدنا فيما نحن بصدده، بل تقودنا إلى رؤية زائفة، تغفل حقيقة أساسية ترتبط بضرورة الاعتماد على النص المسرحى وحده، فى مناقشة آراء شوقى ومعتقداته. إن إريك بنتلى، فى كتابه «حياة الدراما»، The Life of the Drama، يحذرنا من الفصل بين الفكر والخيال فى العمل الأدبى، أو النظر إلى أىٍّ منهما بوصفه عالما مستقلا بذاته. ويخلص إلى أن «العمل المبدع لا ينبع من الذهن وحده، وإن شكّل فى ذاته بناء عقلانيا». لقد تلمس شوقى دخيلة النفس الإنسانية، وما تشتمل عليه من حماقة وقصور. واتخذ منها موقفا محددا، تخير له قالبا مسرحيا هزليا، عبر فى إطاره عن ذلك الموقف بلغة شعرية بالغة الصفاء.

لقد وقع اختيار «أمير الشعراء» و «شاعر الأمراء» على امرأة من

عامة الناس ، تقطن حيا شعبيا ، هو حى الحنفى فى السيدة زينب ، حيث عاش الشاعر فترة من حياته ، كى تقوم بدور البطولة فى مسرحيته ؛ وذلك لكى يقدم نظرة نافذة إلى حياة الطبقة الوسطى فى مصر . و «الست هدى» امرأة يتهافت على الاقتران بها سرب من الخُطّاب ، يطمع كل واحد منهم فى ثروتها . خصوصا فدادينها العديدة . ولا تزال «الست هدى» تمثل فى عصرنا الحالى نموذجا مألوفا – عصريا نوعا ما – للمرأة التى تعيش فى مجتمعات ثرية نسبيا ، تقضى حياتها باحثة عن السعادة . لكن الملل والقلق ينتابانها . ولا توفق فى زواجها .

لقد استطاعت الست هدى ، برغم قيود العادات والتقاليد الطبقية ، أن تحول وجودها المنقوص إلى كيان يتمتع باستقلال ملحوظ ، كما استطاعت ، دون أن تعتمد على حماية أب أو أخ ، ودون أن تخلف ذرية ، برغم حياتها الحافلة ، أن تجيد التعامل مع عشرة أزواج يتعاقبون عليها ، فتحبط تدبيرهم للاستيلاء على ثروتها ، وتحرمهم من الميراث واحدا تلو الآخر ، وتمنح ما تبقى من مصاغها لصاحباتها فى حى الحنفى ، رمزا لتضامنها معهن فى معركتهن المشتركة . وهكذا تقدم «الست هدى» نموذجا لامرأة تتمتع بقدر من التحرر ، برغم ما تخضع له من مصير ينتهى بالزواج أو التعنيس . لقد خصصت أطيانها ، التى يتهافت الجميع عليها ، للأعمال الخيرية ، ودبرت جنازتها على نحو يليق بثرائها ووضعها الاجتماعى ، وقامت بكتابة وصيتها تحت إشراف الباشا قبل موتها بعام كامل . ولم ترض أن يكون من يتولى توثيقها أقل من «مفتى القطر وقاضى الإسلام»[1] . ولم يشك العجيزى آخر أزواج الست هدى ، فى حصوله على ثروتها ، ولكن الأغا الذى حمل إليه مضمون الوصية يصدمه بالحقيقة . فلا يصدق العجيزى أول الأمر أن زوجته قد دبرت التخلص على نحو منظم من كل ما ملكت يداها ، ولا يستطيع تحمل الصدمة فيسقط مغشيا عليه بعد أن قال:[2]

فلتبقَ هدى على النار حياً
فليأبَ الله جسمَها فى الجحيم
(ص ٦٤)

وتنتهى المسرحية ببيت يردده الجميع على مسمع من الزوج الواهم والدائنين الذين جاءوا سعيا وراء الثروة-المشتهاة ، بعد أن اكتشفوا أن سندات الدَّيْن التى فى حوزتهم لا قيمة لها . ولذلك يبدو مغزى النصيحة التى يوجهها هذا البيت الأخير إلى كل منهم :

اذهب كُلْ ، اشرب الشَّهْدْ
(ص ٦٦)

تبدأ المسرحية بالست هدى ، التى تدور الأحداث حولها ، وتتحرك المسرحية من تداعى ذكرياتها عن شبابها وغرامياتها ، على نحو متسلسل فى الزمن ، وتتوالى الذكريات فى وضوح شديد ينم عن فطنة أنثوية ووعى فطرى سليم ، وكأن لسان حال الست هدى ، يلخص الموقف كله فى عبارة تقول « ما أفدح أن يكون للمرء طموح رجل وقلب امرأة » .وتتعرف على الحبكة المسرحية فى المشهد الافتتاحى عن طريق حوار يدور بين الست هدى وإحدى جاراتها ، وتدعى زينب . تلك التى تروى ما يجرى على ألسنة أهل الحى حول الست هدى وأزواجها المتعددين :

الست هدى

يقولون فى أمرى الكثير وشغلهم
حديثُ زواجى أو حديثُ طلاق
يقولون إنى قد تزوجتُ تسعةً
وإنى واريْتُ الترابَ رفاق
وما أنا «عزريلٌ» وليس بعالم
تزوجتُ . لكنْ كان ذاك بمالى
وبالى فدادينى الثلاثون كلما
تولّى رجال ، جئننى برجال
فى أكثر عُشّاقى
وما أكثر خطّابى ! ..
ولولا المالُ ما جاءوا
أذلاء إلى بابى ..
(ص ٨)

وتلخص الست هدى فى هذه الأبيات البارعة مجمل الأزمة ومحور المسرحية . إن وعيها الحاد يجاوز إدراك دوافع خطابها إلى كشف دخيلة ذاتها ، وما تشتمل عليه من خيلاء . ويرجع نجاح هذه الملهاة الاجتماعية إلى أنها لا تهدف إلى تقويم أخلاق للعصر،ولاتدعى أنها تنطوى على أى حتمية تشتمل عليها الحبكة أو الشخصيات . كما أنها لا تطرح قضية جادة ، بل يقتصر هدفها الأساسىّ على الإمتاع والترفيه ، عن طريق هجاء تهكمى ، ينصب على أوجه القصور المتمثلة فى هذه الشخصيات . وترمى المسرحية ، دون شك ، إلى تقويم نوع من السلوك المعوج ، يتمثل فى تهافت الأزواج على المال . لكن المسرحية تحقق غايتها عن طريق السخرية والضحك . وتتوجه بالخطاب الشعرى إلى فطنة القارئ وحسّه الفكاهى . ولذلك يكتسب الضحك سمة فكرية . ويشتمل الترفيه على دعوة مستنيرة .

يقول أفلاطون : «تعانق النفس فى الملهاة مزيجا من الشعور بالمتعة والألم» . ويضيف أرسطو فى كتابه «فن الشعر» قائلا : «إننا نتأثر بإدراك قصور الآخرين» . ونحن نعرف أن الملهاة أكثر مراوغة من المأساة ، ذلك لأن ما يروق عصراً من العصور أو أمة من الأمم ، قد لا يروق غيرهما بالضرورة . لكن جاذبية العنصر الكوميدى فى «الست هدى» لا تخضع لمثل هذا التصنيف المتعسف .

لقد نجح شوقى بهذا العمل فى إثارة وعينا النقدى ، ذلك الوعى الذى يصل بين البشر جميعا ، وجعلنا نضحك من رذائل شخصياته

وأوجه قصورها ، ولم يقتصر نقده على عصره فحسب ، بل جاوزه ليمتد فيشمل البشرية جمعاء .

ولم تنج الست هدى ـ بكل سحرها وخيلائها ـ من تهكمه الرقيق . وهي تحلل دوافعها الكامنة تحليلا نفسيا واقعيا ، فتكشف عن تلك الدوافع الخاصة التي تدفع بها إلى السعي وراء سعادة بعيدة المنال ، وتظل سادرة في سعيها الدءوب برغم إدراكها المؤلم لوجود تلك الهوة العميقة التي تفصل بين طبيعة الرجال وطبيعة النساء ، وتفصل بين دوافع كلا الجنسين في الإقدام على الزواج .

لقد مات عنها زوجها الأول مصطفى في سن مبكرة. ذلك الذي كان :

حين يمشي تظنه نخلة « المرج » ماشية

وظلت تنعيه طوال حياتها . ولم تستطع نسيانه . أو التوقف عن حبه . فقد كان الرجل الوحيد القادر على تخليصها مما هي فيه . إذ لم يسع إليها طمعاً في مالها . لقد تزوجته في العشرين من عمرها . ومات عنها . دون أن تجاوز هذه السن (وستبقى في العشرين منذ ذاك الحين ، كما تدعي في اللازمة التي تتكرر لتذكرنا بالزهو الفارغ للأنثى) وظلت بعده دون زواج خمسة أعوام كاملة .

ويبدو التنوع في هيئات أزواجها ومهنهم ورذائلهم ومساوئهم . فضلا عن أوجه القصور والخلل في نفوسهم . ويبدو ذلك كله كأنه تنوع غير محدود يشمل الجنس البشري كله . لقد أتيح لكل هؤلاء الأزواج . العمدة منهم . والكاتب . والصحفي الشهير والفقيه . والضابط والمحامي . والعاطل على السواء . فرصة الاحتفاظ بالست هدى . لكنهم أخفقوا جميعا دون استثناء . فتمضي مواصلة بحثها عن الزوج المثالي .

وترجع أسباب ذلك الإخفاق إلى حرص الأزواج على شئ واحد فحسب . هو الاستيلاء على ممتلكات زوجتهم . وهي ما زالت على قيد الحياة . ومن الواضح أن أحمد شوقي يكشف عن مقصده من خلال التعريض بما يعده سلوكا شاذا من جانب هؤلاء الأزواج الطفيليين . أولئك الذين يسعَوْن ـ في أول الأمر ـ إلى أن يستحوذوا على الست هدى وعلى تعاطفنا في الوقت نفسه . لكنهم سرعان ما يسلكون سلوكا لا يتفق والسلوك القويم . ولذلك ينتهي الأمر بنا إلى ازدرائهم . وعندما يطلب المحامي العاطل من زوجته أن تبيع أطيانها كي تساعده في عمله ، بعد أن تؤدي عنه ديونه المتراكمة بسبب تعاطيه الخمر ، تصيح به الزوجة قانطة :

لولا فدادينى وغلاتُها ما طاف إنسان على بالى
بها تزوجتُ وفي قطنها كفنتُ أزواجي وخطابي
(ص : ٣٨)

وتسارع الست هدى فتستدعي صديقاتها في حي الحنفي . فتحضر الجارات مسلحات بالمكانس وأدوات الطهي ، ويطاردن الزوج الطفيلي ، في حين يفر وكيله أثناء العراك الدائر ، ليذهب دون رجعة . ويصارح الزوج الست هدى بمقصده دون مواربة ، بقوله :

إني لَمْ أخطبْكِ يا هدى لفرطِ حُسْنِكْ
ولا تزوجتُكِ يَا صغيرتي لِسنِّكْ
ولا وقعتُ في البلاء لسَوَادِ عينِكْ
(ص : ٣٩)

فهو يؤكد لها أنه ما تزوجها إلا لأطيانها . وعندئذ تقرر الست هدى ، تلك المرأة الحصيفة التي تحتفظ بالعصمة في يدها ، أن ترد الإهانة بالانفصال عن المحامي الذي وقع عليه اختيار شوقي كي يواجه هذا المصير . ويختتم الشاعر الفصل الثاني بعودة ثانية إلى تحذير النساء من التفريط في حقوقهن .

وتتصاعد هذه النغمة مع تزايد اضطلاع الست هدى بمسئولية تصريف أمور حياتها . والتحكم التام في ممتلكاتها . حتى يصل الأمر إلى الذروة في الفصل الأخير . حين تحرم الطامعين جميعا من الميراث لتمنحه لمن يستحقه فحسب . لقد حرصت الست هدى طوال الوقت على الاحتفاظ بانتمائها إلى بنات جنسها . وحملت إلى نساء اليوم رسالة محددة . تتمثل في دعوتهن إلى الخروج من دوائر الحماية الاجتماعية . والسعي لاكتساب الاكتمال الإنساني . ويتساوق مع هذه الدعوة إيمانها بأن يظل الزواج رابطة أساسية تضفي الشرعية على أعمق الغرائز الإنسانية غورا . وكلما تواءم الرباط الشرعي مع ذلك الموقف الاجتماعي . تحققت السعادة الإنسانية على أسس سليمة .

لقد جسَّد شوقي كثيرا من القيم السائدة في القرن التاسع عشر المرتبطة بوضع المرأة . لكن تصويره لشخصية الست هدى يتسم . برغم ذلك . بحيوية مدهشة . ويكشف بوضوح عن تفاعله مع حركة التحرر التي اتسع نطاقها . وأخذت تهز المجتمع المصري وتشغله في مناقشات حامية ، كانت تدور بين كبار المحافظين ودعاة الاتجاه التحرري من المصلحين الاجتماعيين . أمثال قاسم أمين . ورشيد رضا وغيرهم . ولم يكن شوقي ليتقاعس ، وهوالذي لم يكن يفوته التعقيب بشعره على الأحداث الجارية ، عن الاشتراك بقصائده في المناسبات الهامة ، التي تعد علامات على طريق الحركة النسائية في مطلع القرن :[٣]

هذا رسول الله لم ينقِصْ حقوق المؤمناتِ
العلمُ كان شريعةً لنسائه المتفقهاتِ
رضْنَ التجارةَ والسياسةَ والشئونَ الأخرياتِ
ولقد علَتْ ببناته لجج العلوم الزاخراتِ
كانتْ سُكينةُ تملأُ الـ دنيا وتهزأ بالرُّواة
روت الحديثَ وفسرت آيَ الكتابِ البيِّناتِ
وحضارةُ الإسلام تنـ طقُ عن مكانِ المسلماتِ
مصرُ تجدد مجدها بنسائها المتجدداتِ

لقد كتب شوقي وحافظ القصائد الكثيرة لتأييد قاسم أمين والحركة النسائية . وتصديا بشكل عام للعقبات التي تعوق تقدم

المرأة ، وأدانا ــ مع قاسم أمين ــ أولئك الذين يحاولون تشويه تعاليم الإسلام . كي تتلاءم مع مقاصدهم . وعبر حافظ عن هذه الصحوة الاجتماعية عندما أطلق صيحته الشهيرة : [٤]

أقاسمُ إن القومَ ماتت قلوبُهم
ولم يفهموا فى السِفْرِ ما أنت كاتبه
إلى اليوم لم يُرفَع حِجابُ ضلالِهم
فمَن ذا تناديه ومن ذا تعاتبه

إن تحليل المضمون الفكرى الاجتماعى للمسرحية لا يقلل من قيمة النص الشعرى للست هدى . ذلك النص الذى ينتمى إلى بقية أعمال شوقى بشكل عام . كما أن هذا يعد تعبيرا ، فى الوقت نفسه . عن الاتجاه الذى تركز حول الدعوة إلى تحرير المرأة العربية فى العصر الحديث . ولقد نجح شوقى فى اتخاذ موقف واضح إزاء هذه القضية . وقدّم شخصيات تتمتع بخصوصية إنسانية ونفسية متميزة . كما استطاع أن يفجر إمكانات جديدة للكوميديا . وللخطاب الشعرى على السواء .

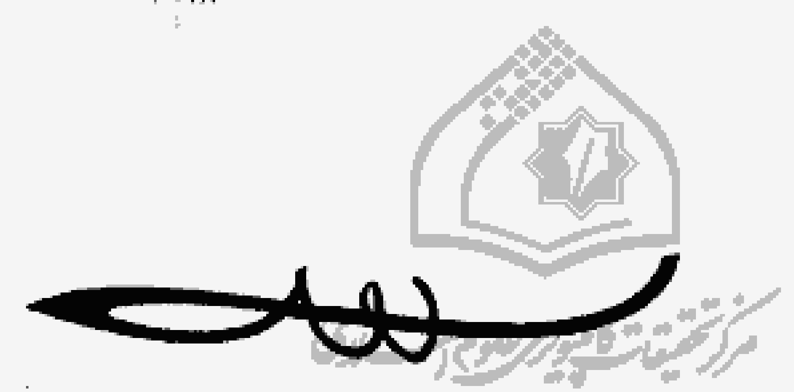
لقد اعتمد شوقى على الأوزان التقليدية للشعر الغنائى دون أن يعوقه ذلك عن الاستغلال البارع للمستويات اللغوية المتعددة ، تلك المستويات التى تنسجم مع المضمون الفكرى . فجاء الحوار وجيزا ، سريع الإيقاع . على عكس مسرحياته الأخرى التى تحتشد بقصائد مطولة . ولقد أدت استجابته للمضمون الفكاهى فى المسرحية إلى اختيار معجم لغوىّ يستمده الشاعر من أشكال الكلام فى الحياة اليومية . الأمر الذى جعل شوقى يقترب فى هذا العمل اقترابا ملحوظا من إيقاع الحياة العصرية .

الهوامش :

(١) شوقى ضيف . شوقى شاعر العصر الحديث . دار المعارف . مصر .
(٢) أحمد شوقى . الست هدى . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٨٢ .
(٣) الشوقيات ــ ١ ــ ص : ١٠٤ ــ ١٠٥ . نقلا عن منح خورى . ص : ١٢٧ . انظر :

Mounah A. Khouri. Poetry and the Making of Modern Egypt (1882-1922). Leiden. E. J. Brill 1971.

(٤) ديوان حافظ إبراهيم ــ ١ ــ ص : ٨٨ . نقلا عن منح خورى السابق . ص ١٢٨ .



الأندلس في شعر شوقي ونثره

محمود علي مكي

تمهيد : يتفق مؤرخو أدبنا العربي الحديث . على أن النهضة الكبرى التي بدأت تغير معالم الحياة في مصر منذ أوائل القرن التاسع عشر . قد آتت أكلها في ميدان الأدب خلال النصف الثاني من هذا القرن . ولا شك في أن محمود سامي البارودي (١٨٣٩ ـ ١٩٠٤) هو رائد هذه النهضة الكبرى في ميدان الشعر ، فهو الذي يقف على رأس هذه المرحلة الجديدة التي تعارفنا على أن نسميها بعصر « الإحياء » ، فهو الذي عرف كيف يخلص الشعر العربي من تلك التمارين اللفظية المثقلة بضروب المحسنات البديعية المفرغة من كل مضمون . والتي أحالت الكلمة الشعرية إلى ضرب من ضروب اللغو . وكان من المفارقات الطريفة أن التجديد الهائل الذي أجرى به البارودي دماء جديدة في عروق الشعر العربي . إنما كان ارتداداً إلى الماضي ونظراً إلى الوراء . فقد استوحى نماذجه في شعره من روائع الشعراء القدماء ولاسيما فحول العصر العباسي . ومع ذلك فهو لم يكن مقلداً يعمد إلى مجرد المحاكاة . وإنما أحسن تمثل التراث الشعري القديم . ثم أخرج لنا بعد ذلك من فيض عبقريته شعراً عليه ميسم شخصيته القوية . معبراً به عن طوية نفسه . ومصوراً به بيئته وعصره تصويراً لا مثيل له في صدقه وحرارة تعبيره . وكأنما أراد البارودي أن يعلم أهل جيله كيف يكون تقدير التراث القديم وحسن استيحائه والانتفاع منه . فجمع من شعر فحول العصر العباسي مجموعة ضخمة من المختارات . بلغت نحو أربعين ألف بيت انتخبها لثلاثين شاعراً . وكان ذوق البارودي في هذه المختارات لايقل عن ذوقه في صياغة شعره . ويزيد تقديرنا لصنيع البارودي في منتخباته أن العالم العربي آنذاك كان حديث عهد بالمطبعة، وأن معظم من انتخب البارودي لهم من الشعراء كانوا يقبعون في ظلام النسيان . إذ كانت دواوينهم لا تزال مخطوطة بعد .

ولا يلبث الغرس الذي تعهده البارودي بشعره وبمختاراته أن يؤتي أكله في جيل تلاميذه الذين ساروا على دربه . وعدوه أستاذهم بغير منازع . وأهم هؤلاء إسماعيل صبري (١٨٥٤ ـ ١٩٢٣) وأحمد شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧٢ ـ ١٩٣٢) . على أن شوقي هو الذي تسلم راية الشعر من يد البارودي . وهو أخصب أعلام هذا الجيل شاعرية . وأبعدهم أثراً لا في مصر وحدها . بل في العالم العربي كله .

وقد جمعت بين الشاعرين الكبيرين مشابه كثيرة . أولها أن كليهما كانت تجري في عروقه دماء غير مصرية . فالبارودي كان ينحدر من

أصول جركسية مملوكية ، وشوقى يذكر فى ترجمته لنفسه أن أصله قد اجتمعت فيه خمسة أجناس : العرب والأكراد والترك واليونان والجركس . ومع ذلك فقد كان كلاهما أصدق معبر عن القومية المصرية التى كانت وثيقة الارتباط بفكرة الأمة الإسلامية ، وبعالم العروبة الذى كان يتحول إليه مركز الثقل فى دائرة تلك الأمة الإسلامية . وفى ذلك أقوى برهان على بطلان الدعاوى العرقية العنصرية وضآلة تأثيرها بالقياس إلى مايعنيه التراث الثقافى والحضارى فى الانتماء الفكرى والقومى . فجركسية البارودى لم تحل بينه وبين الاضطلاع بدوره السياسى الكبير فى أكبر ثورة قومية تفجرت فى مصر فى القرن الماضى وهى الثورة العرابية . كما أنها لم تمنعه من القيام بدوره الثقافى والفكرى الأكبر فى تجديد الآداب العربية . والدماء الأجنبية التى انحدر من مزاجها شوقى لم تنتقص من مكانته الكبرى حينما تحول فى الشطر الثانى من عمره إلى أبلغ لسان ناطق باسم الإسلام والعروبة والقومية المصرية .

وثانى ما يجمع بين الشاعرين أيضا انتماء كل منهما إلى أعلى طبقات المجتمع . أما البارودى فكان من الأرستقراطية العسكرية التى كانت السلطة الحاكمة تحابيها . وتختصها بالامتيازات دون الضباط المصريين . ولكن الغريب هو أن البارودى كسر هذا الطوق . والتحم بثورة الفلاحين التى حمل عرابى رايتها . وضحى فى سبيل ذلك بالجاه والسلطان . بل بحريته نفسها . وأما شوقى فصحيح أنه بدأ حياته خادما للأسرة الخديوية . معتزا بلقبه «شاعر العزيز» . ولكن كان من حظه وحظ مصر أن مسيرة حياته تغيرت خلال الثلث الأخير من عمره . فتحول إلى شاعر الشعب الناطق بلسانه المدافع عن كفاحه . ولا يهمنا ما إذا كان ذلك موقفا اختاره شوقى لنفسه أو شيئا فرضته عليه الظروف فرضا . فالعبرة بواقع الأمر . والأعمال بخواتيمها كما يقال .

وأمر ثالث جمع بين الشاعرين الكبيرين . وهو أن كليهما تعرض لتجربة إنسانية كانت عميقة الأثر فى حياة كل منهما وشاعريته . وهى تجربة النفى . أما البارودى فقد انتهت مساهمته فى الثورة العرابية وفشل هذه الثورة إلى قبض سلطات الاحتلال عليه . وإبعاده إلى جزيرة سرنديب حيث قضى نحو ثمانية عشر عاما (١٨٨٢ - ١٩٠٠) . وأما شوقى فقد أدت به صلته بالخديو عباس حلمى إلى أن نفته السلطة الاستعمارية نفسها إلى إسبانيا . منذ نشوب الحرب العالمية الأولى . وإعلان الحماية على مصر حتى نهاية الحرب (١٩١٤ - ١٩١٩) ومن المعروف أن مثل هذه التجارب القاسية بكل ما تعنيه من عذاب وألم [illegible] إذ تصهرها ونطهرها . فتخرج من المحنة نقية مصقولة متوهجة . كما يخرج معدن الذهب من نار المصهر سبيكة خالصة صافية . ونحن لو تأملنا شعر البارودى لوجدنا أن نتاجه خلال السنوات الأخيرة من عمره كان أروع ما جاد به لسانه وأكثره حرارة وصدقا . وأما تجربة شوقى فى المنفى فهى التى نحاول أن نخصها بالدراسة بعد أن نقدم لها بحديث عن صلة شوقى بالأندلس قبل تجربة النفى .

نبذة ببليوجرافية

على أننا لانزعم أننا سنأتى بجديد كثير فى هذه الدراسة ، فما أصعب أن يأتى الباحث بشيء جديد عن شوقى بعد نصف قرن من وفاته . وهو الذى «**ملأ الدنيا وشغل الناس**» فى حياته ، وكتبت عنه وحول شعره مئات الدراسات والأبحاث التى تستعصى على الحصر . وكان من الطبيعى أن تظفر فترة المنفى من حياة شوقى بعناية من كتبوا عنه طوال السنوات الماضية ، ولسنا بحاجة إلى الإشارة إلى هذه الدراسات التى تحتاج إلى مجلد خاص لتعدادها ، غير أننا سوف نكتفى بالتنويه بما أفرد منها لشوقى فى المنفى ، وأخص من بينها ثلاثة . أولها دراسة لأستاذنا **أحمد الشايب** بعنوان «**شوقى فى الأندلس**» فى كتابه «**أبحاث ومقالات**» (القاهرة ، ١٩٤٦) . وهى دراسة صور لنا فيها الظروف النفسية التى أحاطت به فى أثناء مقامه فى إسبانيا . والثانية محاضرة بعنوان «**شوقى فى الأندلس**» للأستاذ الدكتور **أحمد أحمد بدوى** ألقاها فى مقر الجمعية الجغرافية المصرية فى ٧ مارس سنة ١٩٦١ ثم نشرت فى سلسلة المحاضرات العامة التى تضمنها الموسم الثقافى لجامعة القاهرة فى السنة المذكورة . وهى تتضمن عرضا شاملا طيبا لإنتاج شوقى الأدبى خلال مدة منفاه فى الأندلس .

وأما الثالثة فهى دراسة الأستاذ الدكتور **صالح الأشتر** «**أندلسيات شوقى**» المنشورة فى دمشق سنة ١٩٥٩ . وهى خير ما كتب فى هذا الموضوع وأكثره تفصيلا . إذ إن هذا البحث لم يعد مقالا أو محاضرة . وإنما هو كتاب كبير يضم أكثر من مائتى صفحة . وقد جمع فيه كاتبه بين دقة العالم وذوق الأديب . ولعل صاحبه أراد أن يرد به بعض دين شقيقتنا العزيزة سوريا نحو أمير الشعراء الذى كتب للشام وفى ربوع الشام عددا من أروع قصائده . وأحفلها بالحب والتقدير . فإن يكن الأمر كذلك فقد رد الدكتور الأشتر الدين فأحسن الأداء . ووفى فأجمل الوفاء . وله منا بعد ذلك أجمل تحية وأجزل شكر لما أفدنا من عمله .

سنوات الدراسة فى فرنسا (حتى سنة ١٩١٤)

متى بدأت صلة شوقى بالأندلس وثقافتها وأدبها ؟

حينما بدأ شوقى حياته الشعرية مادحا للخديو توفيق فى سنة ١٨٨٨ . وسنه تناهز العشرين لم تكن الأوساط الأدبية فى مصر تعرف عن الأندلس إلاشيئا قليلا غير ذى بال . ولنذكر أن المثل الأعلى لهذا الجيل من شباب الأدباء كان البارودى الذى وجه أنظار المتأدبين إلى روائع الأدب القديم سواء بنظمه أو بما اختاره من نقاد شعراء العصر العباسى . على أننا لو تأملنا «**مختارات** البارودى» لرأينا أن نصيب الأدب الأندلسى منها كان منعدما أو شبيها بالمنعدم ، إذ كان جل اهتمامه موجها للشعراء المشارقة . فكان أعظمهم حظا من اختياره أبو تمام . والبحترى . وابن الرومى . والمتنبى . والشريف الرضى من متقدمى العصر العباسى . والأرجانى . وسبط بن التعاويذى من متأخريهم . أما المغرب والأندلس فلا نكاد نجد فى هذه المختارات التى انتظمت ثلاثين من شعراء العربية لأحد من شعرائهم باستثناء ابن هانيء . وحتى ابن

هانئ ، هذا لا نعده أندلسيا إلا من قبيل التجوز ، فهو على الرغم من مولده ونشأته الأولى فى الأندلس لم ينبغ فى الشعر إلا فى بلاد المغرب فى ظل الدولة العبيدية الفاطمية . وهكذا نرى أن ما كان يعرفه شباب المتأدبين فى أواخر القرن الماضى عن الأدب الأندلسى لا يكاد يذكر . لا سيما وأن حركة إحياء التراث الأدبى التى وافقت هذه الفترة لم تشمل أدب المغرب والأندلس إلا فى أضيق الحدود .

على أن فترة السنوات الثلاث التى قضاها شوقى فى فرنسا مبعوثا من قبل الخديو توفيق لكى يستكمل دراسته فى الحقوق كانت كفيلة بأن تصل شاعرنا بالأندلس وثقافتها ولو عن طريق غير مباشر . فقد قضى شوقى معظم هذه الفترة فى مونبلييه فى جنوب فرنسا . وهى منطقة ذات صلات تاريخية قديمة بالأندلس . ويحدثنا شوقى فى مقدمة طبعته الأولى للشوقيات[1] عن عطلة قضاها بعد مضى السنة الأولى من دراسته فى المناطق الجبلية من الريف الفرنسى على الحدود الفاصلة بين فرنسا وإسبانيا . وكان قد التمس من الخديو أن يأذن له فى العودة إلى مصر لقضاء العطلة بين أهله . ولكن الخديو رأى أن يقيم فى أوروبا أربع سنوات كاملة . وأرسل إليه خمسين جنيها لينفقها فى رحلة يقوم بها لأى بلد غير مصر . فاختار شوقى منطقة جبال البيرينيه الشرقية . وعن هذه الرحلة يقول :

«وكانت الدعوات قد توالت علىَّ من الفرنساويين رفقائى فى المدرسة بالذهاب إلى مدنهم المتفرقة فى الجنوب وقضاء بعض الأيام فى ضيافتهم هناك . فقضيت نحو شهرين كنت فيهما قرير العين طيب النفس ، حيث التفت رأيت حولى مناظر رائعة ومجالى شائقة . ومعالم للحضارة فى أقصى القرى شاهقة . وآثاراً لدولة الرومان تزداد حسنا على تقادم الزمان ، وعرفت الفلاح الفرنساوى فى داره . وكنت ألقاه فى مزرعته . وأماشيه فى الأسواق . فيخيل إلىَّ أنه قد خلف العرب على قرى الضيف وإكرام الجار . وكان أعجب ما رأيت مدينة «كركسون» وجدتها قسمين . ووجدت القوم عليها صنفين : فمنهم الباقون إلى اليوم كما كان عليه آباؤهم فى القرون الوسطى . بناؤهم ذلك البناء . ولباسهم ذلك اللباس . وعاداتهم وأخلاقهم تلك العادات والأخلاق . والآخرون خلق جديد وشعبة كسائر شعب الأمة فى أخذهم بأسباب التمدن العصرى . وبالجملة كانت نتيجة هذه النقلة من أجَلِّ نِعَم الله على . وأسنى أيادى الخديو السابق عندى» .

شوقى على مشارف الأندلس :

لقد كان شوقى فى رحلته هذه التى قام بها فى صيف سنة ١٨٩١ على مشارف الأندلس . ولو أنه حاول أن يعرف شيئا عن تاريخ هذه المنطقة لتبين أن مدينة «كركسون» التى قال إنها أعجب ما رأى ليست إلا «قرقشونة» التى فتحها المسلمون وأقاموا فيها ردحاً من الزمن ، على مقربة من قرقشونة هذه (Carcassone) وعلى بعد بضعة كيلو مترات إلى شمالها الغربى استشهد والى الأندلس على عهد **عمر بن عبد العزيز** . وهو **السمح بن مالك الخولانى** فى معركة دارت قرب طلوشة (تولوز Toulouse) فى يوم عرفة سنة ١٠٢ (١٠ يونيه ٧٢١) . وبعد ذلك بعشر سنوات اقتحم عامل الأندلس الجديد **عنبسة بن سحيم الكلبى** هذه المنطقة من جنوبى فرنسا . فحاصر قرقشونة وفتحها وعقد مع أهلها معاهدة مذكورة فى كتب التاريخ الأندلسى . وكان ذلك فى سنتى ١١٢ و ١١٣ (٧٣٠ ـ ٧٣١)[2] . وإذا كان شوقى قد راعه فى رحلته تلك أن يرى الفلاحين الفرنسيين فى كركسون محافظين على تقاليدهم وعاداتهم الموروثة عن العصور الوسطى . وأن يلاحظ أنهم كانوا كما لو قد ورثوا عادة العرب فى قرى الضيف وإكرام الجار فقد كان حريا به أن يعرف أن وراء هذه المنطقة وعلى مقربة منها بلاداً أكثر اصطباغا بالصبغة العربية هى إسبانيا وريثة الحضارة الأندلسية . غير أن ثقافة شوقى المحدودة آنذاك ـ وكانت سنه لا تجاوز الثالثة والعشرين ـ ما كانت تعينه على ذلك . وقد راعته حضارة الرومان وآثارهم . ولكنه لم يتح له أن يعرف شيئا عن صلة هذه المنطقة من الريف الفرنسى بحضارة العرب والإسلام .

وفى باريس عرف شوقى **الأمير شكيب أرسلان** (١٨٦٩ ـ ١٩٤٦) . فانعقدت بين الرجلين صداقة متينة . أشار إليها شوقى فى شعره . ونوه بأن صاحبه هو الذى اقترح على الشاعر أن يسمى ديوانه بالشوقيات عند نشره.[3] وقد كان الأمير **شكيب أرسلان** أول مثقف عربى يهتم بتاريخ الأندلس . ويكتب فيه عديدا من الدراسات ، وهو أول من حقق من العلماء العرب تاريخ الفتوح العربية فى فرنسا وماجاورها من البلاد الأوروبية[4] . كما ترجم عن الفرنسية «**رواية آخرين سراج**» للكاتب الفرنسى **شاتوبريان** (عاش بين سنتى ١٧٦٨ و ١٨٤٨) وأضاف إلى ترجمته خلاصة لتاريخ الأندلس حتى سقوط دولة غرناطة . وقد كانت هذه الصلة كفيلة بأن يوجه أرسلان صاحبه الشاعر إلى الاهتمام بتاريخ الأندلس وبأدبها . غير أننا لا نجد شوقى ينشط إلى شىء من ذلك .

شوقى والشعراء الرومانسيون :

ولا شك فى أن مقام شوقى فى فرنسا قد أعانه على إتقان اللغة الفرنسية والاتصال بآدابها . وهو نفسه يشير فى حديث له مع سليم سركيس إلى «**كلفه بقراءة كتب الآداب الفرنساوية وعلى الأخص تآليف فكتور هوجو . وموسيه . ولا مرتين**» . بل يغلو فى تصوير هذا الكلف فيقول : «**ولقد كدت أفنى هذا الثالوث ويفنينى**» (كذا !)[5]

ويضرب شوقى مثلا على ذلك بترجمته لقطع من الشعر **لفيكتور هوجو**[6] ، ونعرف له أيضا قصيدة مزدوجة عرَّبها عن فصل ورد فى جريدة «الديبا Le Debat » الفرنسية[7] ، وقطعة للشاعر **ألفرد دى موسيه** حول السرقة الشعرية[8] . وتعريبا لأبيات للشاعر الفرنسى **بول أرمان سيلفيستر** (الذى عاش بين سنتى ١٨٣٧ و ١٩٠١) بعنوان «**المرأة زهرة باقية**»[9] ، وترجمة لأبيات على لسان **هملت** من رواية **شيكسبير** . وأغلب الظن أن شوقى استخدم فى عمله ترجمة فرنسية لرواية **شيكسبير** . إذ إن معرفته بالإنجليزية لم تكن تسمح بالترجمة عنها بشكل مباشر[10] . ويذكر شوقى كذلك أنه

ترجم أثناء سني دراسته قصيدة «**البحيرة**» من نظم **لامرتين** «**وهي آية من آيات الفصاحة الفرنساوية**» **وأنه أرسل هذه الترجمة إلى عبد الرحمن باشا رشدي** لكي يطلع الجناب الخديوي عليها. فلما عاد إلى مصر رأى أن الترجمة قد ضاعت[١١].

غير أن هذه الترجمات المتواضعة لا تكفي لتصديق ما يزعمه شوقي من أمر «**إفنائه لثالوث الشعراء الفرنسيين وفنائه فيه**». إذ إن تأثره بهؤلاء الشعراء محدود جداً. لا يكاد يتجاوز إعجابه بهم وتعريبه لقطع من شعرهم. ولو أنه تعمق قراءتهم وتمثل شعرهم على نحو خير مما فعل لكان ذلك طريقا إلى وصله بتاريخ الأندلس وثقافتها وصلا وثيقا. ولأعانه على أن يستلهم من التاريخ الأندلسي عناصر كان يمكن أن تثرى ثقافته. ذلك أن إسبانيا وعصورها الإسلامية بصفة خاصة كانت قد أصبحت خلال القرن التاسع عشر موضوعا يستثير قرائح الشعراء. بدأ ذلك منذ **شاتوبريان** (١٧٦٨ – ١٨٤٨) صاحب رواية «آخر بني سراج» التي نشرت في سنة ١٨٢٦ مستوحيا أحداثها من تاريخ غرناطة الإسلامية. وهذه هي الرواية التي ترجمها **شكيب أرسلان** صديق شوقي كما سبق أن ذكرنا. ومع ازدهار المذهب الرومانسي في فرنسا يزداد اتجاه الأدباء الفرنسيين إلى الموضوعات المستلهمة من تاريخ الأندلس. أو من حياة المجتمع الإسباني المتأثر في عاداته وطباعه بمجاورته عن مسلمي الأندلس. نرى مظهراً لذلك في إنتاج الكاتب **بروسبير ميريميه** (١٨٠٣ – ١٨٧٠) ولا سيما في «**مسرح كلارا غزول**» (سنة ١٨٢٥) وفي روايته المشهورة «**كارمن**» (سنة ١٨٤٣) التي طار صيتها بعد أن تحولت بفضل موسيقى بيزيه إلى أوبرا مشهورة تعرض في مختلف المسارح الأوروبية. ويبلغ الاهتمام بالأندلس ولا سيما غرناطة الإسلامية مداه في شعر **فيكتور هوجو** (١٨٠٢ – ١٨٨٥). ونخص بالذكر من إنتاجه ديوانه «الشرقيات **Les Orientales**» (١٨٢٩) الذي صور لنا فيه غرناطة في صورة مثالية مشيداً بطابعها الشرقي. وظل اهتمام هوجو بالموضوعات الإسبانية ذات الطابع التاريخي في كثير من القصائد التي يتألف منها ديوانه «**أسطورة العصور La Légende des Siècles**» (سنة ١٨٥٩). ومثل ذلك نجده أيضا في بعض آثار **ألفريد دي موسيه** (١٨١٠ – ١٨٥٧) مثل مجموعته «**قصص من إسبانيا وإيطاليا**» (سنة ١٨٣٠)[١٢].

فأين كان شوقي من كل هذا الأدب الرومانسي الفرنسي الذي كان يلح إلحاحا شديداً على الموضوعات المستوحاة من إسبانيا ومن ماضيها العربي؟

بين الشعر العربي والثقافة الأوروبية :

الحقيقة أن شوقي كان بعيداً جداً عن التأثر الحقيقي الواعي بهؤلاء الأدباء على الرغم من إدلاله بإعجابه الكبير بهم إلى حد الفناء فيهم، وأن ما صرح به **لسليم سركيس** وما طنطن به من أسماء الأدباء الفرنسيين في مقدمة الشوقيات لا يعدو أن يكون دعوى عريضة أراد أن يبهر بها أنظار القراء. لقد عرف شوقي حقا بعض هذه الأسماء اللامعة في سماء الأدب الفرنسي، ولكن معرفته بهم كانت سطحية عابرة. فهو لم يُعْنِ نفسه ببذل الجهد في قراءة آثارهم والاستفادة منها. بل كان في أثناء إقامته في فرنسا أكثر عناية بالشعر العربي واستظهار بعض دواوينه. ويصدق ذلك قول **شكيب أرسلان** عنه إنه حينما عرفه في باريس في سنة ١٨٩٢ كان يحمل معه ديوان **المتنبي** وكان يحفظ منه الكثير[١٣]. وهذا أمر غريب. لأن ديوان **المتنبي** ما كان ليفوت شوقي في مصر لو أنه أجله قليلا إلى حين عودته إلى أرض الوطن. وكان الأولى به أن يعمل بما أوصاه به الخديو من الاستفادة بكل دقيقة من وقته في أوروبا لدراسة «الآداب الفرنسوية»[١٤]. على أن شوقي يبدد لنا بأخرة من عمره كل ما زعمه من قبل حول طلبه العلم في أوروبا وكونه «**وجد فيها نور السبيل من أول يوم**»[١٥]. ففي قصيدته التي يقولها في تقريظ ديوان «**الفجر الأول**» **لخليل شيبوب** سنة ١٩٢١، وهي قصيدة جعلها مقدمة لهذا الديوان، يحدثنا عن أولئك الشعراء الفرنسيين الذين زعم تأثره بهم في شبابه. ويقارن بينهم وبين الشعراء العرب فيقول[١٦]:

سائل بني عصرك هل منهم ... من لبس الإكليل بعد الكليل[١٧]
وأيهم كالمتنبي امرؤ ... صوّاغ أمثال عزيز المثيل
والله ما «موسي» وليلاته ... وما لمرتين ولا «جيرزيل»
أحق بالشعر ولا بالهوى ... من قيس المجنون أو من جميل
قد صوروا الحب وأحداثه ... في القلب من مستصغر أو جليل
تصوير من تبقى دمى شعره ... في كل دهر وعلى كل جيل[١٨]

آثار إيجابية :

ومع ذلك فهل معنى ذلك أن الفترة التي قضاها شوقي في فرنسا للدراسة كانت عقيمة لم تعد على شاعرنا بأي جدوى؟ كلا بغير شك، فالحكم بذلك ظلم صارخ لشوقي. بل الحقيقة أن هذه الصلة التي انعقدت بينه وبين الآداب الأوروبية – وإن كانت أو هي بكثير مما أراد شوقي أن يوهمنا – أسدت إلى شوقي وإلى أدبنا العربي الحديث منتين كبيرتين لا يسع أحداً إنكارهما:

أولاهما ذلك الشعر الذي نظم فيه شوقي عدداً من الحكايات والقصص التي جعل أبطالها من الحيوان أو الطير. وقد صرح شوقي بأنه بدأ في نظم هذه الحكايات وهو في سنوات البعثة وأنه ترسم في هذا الفن خطى الشاعر الفرنسي لافونتين (١٦٢١ – ١٦٩٥). فهو يقول:[١٩]

«**وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير. وفي هذه المجموعة شيء من ذلك. فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث، أجتمع بأحداث المصريين، وأقرأ عليهم شيئا منها، فيفهمونه لأول وهلة، ويأنسون إليه ويضحكون من أكثره. وأنا أستبشر لذلك. وأتمنى لو وفقني الله لأجعل لأطفال المصريين – مثلما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتمدنة – منظومات قريبة المتناول، يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم**».

هم شهروا أذى وشهرت حربا فكنت أجل إقداما وضربا
أخذت حدودهم شرقا وغربا وطهرت المدافع والحصونا

وهي من بحر الوافر، وتمضي تقفية الأدوار فيها على هذا النحو: ن ن ن ن ن، ا ا ا ن، ب ب ب ب ن، ج ج ج ج ن، وهكذا. وينص جامع الديوان في حاشية على هذه المسمطة على أنه «قلما نالت قصيدة في العالم العربي بأجمعه ما نالته هذه القصيدة أيام ظهورها من حفاوة وانتشار، وذلك لما ورد فيها من وصف وتهكم صادفا هوى في النفوس».

ولعل هذا النجاح الكبير الذي قدر لقصيدة شوقي قد أغراه بمواصلة هذا اللون من النظم المسمط الذي استخدمه هنا لأول مرة. لاسيما وأنه يضفي على القصيدة إيقاعا موسيقيا جميلا فيه ائتلاف واتساق، وفيه في الوقت نفسه كسر لرتابة القصيدة التقليدية ذات القافية الواحدة. ولعل شوقي تفاءل بهذا اللون الجديد ورأى فيه سببا من أسباب نجاح القصيدة، وخاصة إذا كانت في موضوع حماسي يعين تغاير القوافي على تنوع الإيقاع فيه.

وهكذا كرر شوقي ذلك اللون الجديد حينما نظم مسمطته التي عنون لها بحكاية السودان (وقد نشرت في المؤيد بتاريخ ١٢ أبريل سنة ١٨٩٨)[٢٩]. وإليك الدورين الأولين من أدوار هذه المسمطة الرباعية:

تأمل في الوجود وكن لبيبا وقم في العالمين فقل خطيبا
بفوز جنودنا الفوز العجيبا بعيد الفتح قد أضحى قريبا

* * *

لقينا في «الزريبة» يوم نصر كيوم «التل» في تاريخ مصر
يبين للبلاد جديد عصر ويكفيها القلاقل والحطوبا

وهي قصيدة طويلة تتألف من اثنين وعشرين دوراً، وهي مثل سابقتها تمتزج فيها الحماسة بالتهكم اللاذع المرير، إذ أنها في الحملة التي قادها كتشنر سردار الجيش المصري فيما بين سبتمبر ١٨٩٧ ومارس ١٨٩٨ لاسترجاع السودان وإخماد ثورة الأمير محمود قائد الدراويش، وترتب على هذه الحملة أن انفردت بريطانيا بحكم السودان تحت ستار الحكم الثنائي.

ويعود شوقي لاستخدام التسميط في قصيدته في عيد الجلوس الحميدي، وهي التي سماها «يتيمة التيجان، في مدح خير سلطان» (نشرت في المؤيد في ٣١ أغسطس سنة ١٨٩٨)[٣٠] وهذا هو أول أدوارها:

جلوسك أم سلام العالمينا وتاجك أم هلال العز فينا
ملكت فكنت خير المالكينا وأنت أجلهم دنيا ودينا

وهي قصيدة صاخبة مدوية الإيقاع فيها نفحات من معلقة عمرو بن كلثوم على حد قول الدكتور محمد صبري، إذ إنه يتغنى فيها بانتصارات الأتراك ويتهدد الطامعين في العدوان على الخلافة العثمانية.

ويستغل شوقي بحسه الموسيقي المرهف كل الطاقات التي يمكن لهذا النظم أن يقدمها، فيعود لاستعماله في قصيدته «البسفور كأنك تراه» (نشرت في المؤيد ٢ أكتوبر ١٨٩٩)[٣١]، ثم في ترجمته لنشيد ثوار البوكسر أي المصارعين الصينيين (١٥ يوليه ١٩٠٠)[٣٢]، وفي القصيدة التي هجا بها الزعيم أحمد عرابي عند عودته من المنفى (نشرت في اللواء في يناير ١٩٠٢)[٣٣]، وفي تهنئته الخديو عباس بميلاد ابنه وولي عهده محمد عبد المنعم (سنة ١٩٠٢)[٣٤].

وكأنما عثر شوقي في هذا الضرب من التسميط على خير بنية ملائمة للأناشيد الوطنية التي تنظم بهدف الغناء الجماعي، فنراه يصوغ فيه نشيد جمعية العروة الوثقى الخيرية الإسلامية بالإسكندرية (نشر في المؤيد في ٣١ يوليه ١٩٠٠)[٣٥]:

يا ربنا يا ذا المنن أكثر مدارس الوطن
وأجزل الأجر لمن يجرى على هذا السنن

* * *

وهب لنا فيما نهب حسن الشبات في الطلب
وفضل علم وأدب كي ترتقي منا الفطن

ومع ركاكة هذا النظم وضعف مستواه عده معاصر وشوقي عند نشره فتحا جديداً[٣٦]. بل إن مؤلفا جليلا في تاريخ الأدب هو الأستاذ محمد بك دياب أراد أن يؤرخ للموشحات في الفصل الثالث من الجزء الأول من كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية»، فرأى أنه ينبغي عليه أن يورد نماذج لبعض الموشحات المشهورة، فأتى بموشح لابن سناء الملك، وموشح آخر لأحد المغاربة، وختم استشهاده بهذا النشيد من «قول الشاعر المجيد أحمد بك شوقي»[٣٧]. وكأنما ضاقت الدنيا بالأستاذ الجليل حتى لا يجد ما يمثل به للموشح غير هذا النظم الردئ المتهافت، فضلا عن أنه لا ينبغي أن يعد أصلا من جنس الموشح. وإذا ذكرنا أن شوقي كان عند صدور كتاب الأستاذ محمد دياب (مايو ١٨٩٧) لم يبلغ الثلاثين من عمره بعد تبين لنا مدى مجاملته لشاعر العزيز ومحاباته إياه، لاسيما أن شوقي لم يكن هو الرائد الأول لهذا اللون من التسميط في العصر الحديث، فقد سبقه الأستاذ رفاعة رافع الطهطاوي إلى نظم بعض الأناشيد الوطنية على نفس هذا النسق[٣٨]. ولكن شوقي رحمه الله كان أقدر الناس على تأليف قلوب النقاد ومؤرخي الأدب وسائر المضطربين في غمار الحياة الأدبية.

وفي الجزء الرابع من الشوقيات ثلاث أناشيد أخرى تندرج تحت هذا اللون هي «النيل»[٣٩]، «ونشيد مصر»[٤٠]، «ونشيد الكشافة»[٤١]، ولم يسلم من الضعف والركاكة من بين هذه الأناشيد إلا «نشيد النيل»:

النيل العذب هو الكوثر والجنة شاطئه الأخضر
ريان الصفحة والمنظر ما أبهى الخلد وما أنضر

فهو مع ملاءمته لطبيعة الصغار يعد من أجمل ما ألف شوقى فى حسن صياغته وإبداع تصويره . أما النشيدات الآخران فهما من طراز نشيد جمعية العروة الوثقى ، وقد اختص **العقاد** «**النشيد الوطنى**» بمقال نقدى قافيه ـ كعادته مع شوقى ـ قسوة مفرطة ، ولو أننا لا نملك إلا التسليم بكثير مما ورد فيه[٤٢] . وقد أشار **العقاد** أيضا إلى ماحدث فى لجنة الأغانى المحكمة فى اختيار النشيد الوطنى من أمور ترجع فى النهاية إلى رغبة ملحمة فى منح شوقى جائزة النشيد .

ونذكر أخيراً استخدامه لهذا الطراز من النظم فى قصيدته المخمسة الطويلة «الله» المنشورة فى «**الهلال**» سنة ١٩٢٤[٤٣] وهنا نجده لا يستخدم هذا الشكل الفنى كما استخدم من قبل فى القصائد ذات القعاقع العالية والدوى الصاخب ، بل فى سبحات تأملية فى الكون الطبيعة ، فجاء تعبيره هادئا رصينا يوافق ما قصد إليه من وصف مظاهر الجلال والرهبة والقوة . ولهذا فقد اتت هذه المخمسة أكثر توفيقا مما سبق أن أشرنا إليه من ألوان النظم الدورى .

واحسن شوقى أيضا اتخاذ هذا الشكل إطاراً لبعض المقطوعات الغنائية الواردة فى عدد من مسرحياته . نذكر منها فى **مصرع كليوباتره** نشيد الموت :

يا موت طف بالشراع واحمل جريح الحياة
سر بالقلوب السراع إلى شطوط النجاة

وكذلك هذه المقطوعة التى تغنى بها أنطونيو معبراً عن حبه العظيم :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحب غنى
غننا فى الشوق أو غن لنا نحن فى الحب حديث بعدنا

شوقى وإسبانيا :

ومع تزايد اهتمام شوقى بالأندلس وتراثها الثقافى وتأثره به كما رأينا ، نلاحظ أيضا متابعته لأحوال إسبانيا السياسية فى أيامه . نرى مظهراً لذلك فى سلسلة من المقالات النثرية نشرها شوقى فى «**المؤيد**» تحت عنوان «**بضعة أيام فى عاصمة الإسلام**» ما بين ٢٧ أغسطس و ٩ نوفمبر سنة ١٨٩٩ بإمضاء مستعار : «**سائح**» . وفيها يتحدث الشاعر عن رحلة قام بها بحراً من استامبول ، وهو يجرى مقالاته حواراً مسجوعا على طريقة المقامات ، بينه وبين «**شيخ**» اتخذه رمزاً للبحر المتوسط .

فى المقالة الخامسة المنشورة فى يومى ٦ و ١٠ سبتمبر ، يعرض «**الشيخ**» على الشاعر أن يحمله إلى حيث شاء من الجهات على ظهر السفينة «**بلفرون**» :

«قال [الشيخ] : الآن يقترح ابن مصر ، وما عليه من إصر . قلت : إن لى نفسا مولعة بالجديد ، متطلعة إلى المزيد ، من كل شئ مفيد . وليست إسبانيا بالقاصية ، فلو أمر الشيخ بالجارية ، فجاءت ساحلها راسية ، لعلى أرى كيف نقضتها الحروب من الأسس . وأنظر كيف لحقت إسبانيا بالأندلس .

قال : ما أعجل المصرى إلى تناول ما لايغنيه ، وما أسرعه إلى الدخول فيما لا يعنيه ؛ يستهزئ بالكبيرة ، ويهتز من الصغيرة ، ويذر القبة ، ويبتدر الحبة ، ويقدم المهم على الأهم ، ويشتغل عن الأخص بالأعم ، ولا ينظر إلى الحريق فى داره ، وينظر إلى شعاع الشمس المنعكس على الزجاج فى بيت جاره ، ولا يهمه الدنيا كيف زالت ، ولا الحال كيف حالت ، ولا المصائب كيف انهالت ، ولا الخطوب كيف جلت وهالت ، ويلفته ويهزه ، ويثيره ويفزه ، خبر فى روتر ، عن الرئيس كروجر . أو نبأ عن القضية فى فرنسا ، أو الروسيا فى الصين ، أو أمريكا فى فيليبين ! فما لك ولإسبانيا تنظر لحالها ، وتهتم بمآلها ، ولست من رجالها ، ولا لك عيش فى ظلالها ؟

فقلت فى نفسى : اللهم صبرا جميلا ، وحلما عريضا طويلا ؛ فلئن دامت الحال ، على هذا المنوال ، فبينى وبين الشيخ أخذ ورد ، وخلاف ممتد ، وشعب منسد » .

يصور هذا الحديث طرفا من اهتمام شوقى بأوضاع السياسة الدولية ، ويظهر أن وكالات الأنباء والصحف ، كانت تتحدث فى هذه الأيام عن الأزمة التى كانت قد تفجرت فى السنة السابقة ، والتى أدت إلى اشتعال نار الحرب بين إسبانيا والولايات المتحدة ، وكان مسرحها جزر البحر الكاريبى من ناحية ، والمحيط الهادى من ناحية أخرى ، ذلك أن الإمبراطورية الإسبانية التى كانت الشمس لاتغيب عنها ، دخلت فى دور التصفية منذ أوائل القرن التاسع عشر ، حينما تمكنت المستعمرات الإسبانية فى أمريكا من الظفر باستقلالها بعد حرب مريرة مع إسبانيا ، غير أنه بقيت فى يد الإسبان من هذه الرقعة الهائلة من المستعمرات بقايا صغيرة ، تتمثل فى جزر بحر الأنتيل وأهمها جزيرتا كوبا وبورتوريكو ، وفى المحيط الهادى جزر الفيليبين وجزيرة جوام . وكانت فى هذه البلاد حركات سياسية تسعى إلى نيل الاستقلال والتحرر من السيطرة الاستعمارية الإسبانية ، بتشجيع من الولايات المتحدة ، لا برغبة منها فى تشجيع شعوب هذه البلاد ، بل لأنه كانت لها مصالح خلقها التوسع السياسى والاقتصادى للولايات المتحدة .

وحدث فى فبراير سنة ١٨٩٨ أن وقع انفجار كبير فى البارجة الأمريكية «**المايني**» الراسية فى ميناء هافانا مما أدى إلى إغراقها ، واتخذت الولايات المتحدة من هذا الحادث ذريعة لشن حرب انتقامية على إسبانيا ، فاشتبك الأسطول الأمريكى فى مياه المحيط الهادئ مع الأسطول الإسبانى فى معركة بحرية هائلة فى «**كافيتى**» تم فيها إغراق المراكب الإسبانية . وحاولت إسبانيا الثأر لهزيمتها فصدرت الأوامر لأسطولها الرابض فى سواحل كوبا بمهاجمة الولايات المتحدة ولكن الأمريكيين استطاعوا إلحاق هزيمة أخرى ساحقة بإسبانيا ، إذ أغرقت مراكبها واحداً واحداً على أثر خروجها من ميناء سنتياجو . ولم ترا إسبانيا فى النهاية بدأ بعد تخبط ساستها من الاعتراف بفشلها والانصياع للأمر الواقع فوقعت مع الولايات المتحدة معاهدة باريس التى اعترفت فيها باستقلال كوبا ، وتنازلت للأمريكيين عن بورتوريكو والفيليبين وجزيرة جوام . وهكذا تمت تصفية البقية الباقية من إمبراطورية إسبانيا الشاسعة بعد أن ظلت أكثر من ثلاثة قرون .

ويبدو من حديث شوقى مع الشيخ عن إسبانيا ، ومن طلبه التعريج على سواحلها ، أنه كان يحس بالشماتة فى الإسبان الذين جرعتهم الولايات المتحدة من الكأس التى سقوها بالأمس لمسلمى الأندلس ، فهو يريد أن يرى كيف «تقضت الحرب إسبانيا من الأسس ، فلحقت إسبانيا بالأندلس» على أن الشيخ يرده عن هذه الشماتة ، ويسخر منه لخوضه فى أمور السياسة الدولية : أخبار الرئيس كروجر ، أو آخر تطورات القضية فى فرنسا ، وهو يعنى بها قضية درايفوس[46] التى استأثرت باهتمام الرأى العام الفرنسى ، أو تدخل روسيا فى الصين . وأمريكا فى الفيلبين .

ويستوقف نظرنا فى حديث الشيخ لشوقى قوله : «ما لك ولإسبانيا لتنظر لحالها ، وتهتم بمآلها . ولست من رجالها ، ولا لك عيش فى ظلالها ؟! » .

ونقول للشيخ : بلى ! سوف يأتى على شوقى زمن يحمله إلى سواحل إسبانيا ويتيح له فرصة النظر لحالها ، والعيش فى ظلالها ، ولكن ما كان يخطر على بال شاعرنا أن هذا الزمن سوف يحل بعد خمس عشرة سنة !

إشارات إلى الأندلس فى شعر شوقى قبل المنفى :

ونجد فى شعر شوقى قبل منفاه إشارات عابرة إلى الأندلس . ولكنها مع ذلك لا تعكس كبير معرفة بهذه البلاد ولا أحوالها فى ظل المسلمين ، وإنما هى تنتمى إلى ما هو معروف متناقل بين عامة المثقفين .

ولعل أولى هذه الإشارات قوله من قصيدته التى ألقاها فى مؤتمر المستشرقين الدولى المنعقد فى جنيف فى سبتمبر سنة ١٨٩٦[47] . والتى أرخ فيها لكبار الحوادث فى وادى النيل . وهو يتحدث هنا عن امتداد حضارة الإسلام شرقا وغربا :

ما أنافت على السواعد حتى الـ   أرض طرا فى أسرها والفضاء
تشهد الصين والبحار وبغدا   د ومصر والغرب والحمراء[48]

فنحن نراه يلحق «الحمراء» بالغرب مشيرا إلى وصول دولة الإسلام إلى أقصى ما يتصور من الحدود الغربية . وذكر الحمراء هنا غير موفق . ويظهر أن القافية الهمزية هى التى حكمت بوضع «الحمراء» هنا مع حشد متنافر من الأعلام الجغرافية مثل الصين والبحار وبغداد . ولعل شوقى كان يظن آنذاك أن «الحمراء» مدينة أندلسية كبيرة يمكن أن تقرن ببغداد . مع أن الحمراء ليست إلا قلعة وقصراً اتخذه بنو الأحمر مقراً لحكمهم فى غرناطة .

ونجد إشارة أخرى إلى الأندلس فى قصيدة مدح بها السلطان عبد الحميد حينما حل نزيلا للآستانة . وضيفا على أمير المؤمنين . وكان ذلك فى سنة ١٩٠١ . والإشارة جاءت فى سياق حديثه عن المتمردين على الخلافة العثمانية من الأتراك المطالبين بالإصلاح . وهو يناشدهم الإخلاد إلى طاعة الخليفة باسم الإسلام ويحذرهم من مغبة التنازع والانسياق وراء الأحلام :

أيها النافرون عودوا إلينا   ولجوا الباب إنه الإسلام
نمتم ثم تطلبون المعالى   والمعالى على النيام حرام
شرّ عيش الرجال ما كان حلما   قد تسيغ المنية الأحلام
ويبيت الزمان أندلسيا   ثم يضحى وناسه أعجام[49]

ما الذى يعنيه شوقى هنا بالزمان الأندلسى ؟

الإشارة غامضة بغير شك . وبهذا وصفها الدكتور صالح الأشتر فى دراسته لأندلسيات شوقى[50] . ولا يزيل غموضها ما كتبه شارح الديوان فى الحاشية حينما قال عن هذا الزمان إنه «زمان الأندلس أيام عز العرب والإسلام فيها» . فهذا التفسير يزيد بيت شوقى غموضا على غموض . وإنما الذى يقصده شوقى فى رأينا هو أن هؤلاء النافرين المتمردين إذا لجوا فى خصومتهم للخليفة متصورين بمطالبهم أنهم يسعون وراء المجد . فإنهم سيعيدون عهد الأندلس حينما أقبل أهلها المسلمون على خلافاتهم ومنازعاتهم ذاهلين عن تربص أعدائهم بهم حتى أفاقوا أخيرا . وإذا ببلادهم قد خرجت عن أيديهم . فاستولى عليها الأعاجم . فالإشارة إذن ليست إلى «عز العرب والإسلام فى الأندلس» وإنما إلى ما ساد الأندلس من تنازع وفرقة .

ويعود شوقى لذكر «الحمراء» فى قصيدة يهنئ بها الخليفة محمد رشاد الملقب بمحمد الخامس بمناسبة عيد المولد النبوى (سنة ١٩٠٩) . وهو يخاطب فيها فروق (الآستانة) ويدل بفصاحته وبيانه ويفخر بنسبه التركى ولسانه العربى[51] :

إيه فروق الحسن نجوى هائم   يسمو إليك بجده وبحاله
أخرجت للعرب الفصاح بيانه   قبسا يضيء الشرق مثل كماله
لم تكثر الحمراء من نظرائه   نسلا ولا بغداد من أمثاله

فشوقى يدل على الآستانة ببيانه قائلا إنه لم تخرج مثله أى حاضرة عربية قديمة مشهورة بفصاحة شعرائها . وهو يمثل لهذه الحواضر ببغداد والحمراء . ولا يقوم هنا عذر لشوقى بأن القافية ألجأته لحشر «الحمراء» هنا . فهى ليست حاضرة تقرن ببغداد . وكان التناسب يقضى بأن يذكر هنا حاضرة كبرى مثل دمشق . أو الفسطاط . ولو أراد إحدى مدن الغرب الإسلامى لكانت قرطبة مثلا أولى بالذكر . ولكن السبب فى خلط شوقى هنا هو قلة معرفته بتاريخ الأندلس . فكأنه ظن أن الحمراء إحدى مدن الأندلس الكبرى مما يسوغ له أن يذكرها فى نسق مع بغداد .

وفى إشارة أخرى يقحم اسم مدينة أندلسية فى مدحه للخديو عباس بمناسبة زيارة له لطنطا . وافتتاحه لأحد المعاهد بها :

أنظر إلى كل عال من معاهدها   تنظر طليطلة فى عصرها الخالى

ويعلق الدكتور صالح الأشتر على هذه الإشارة فيقول إن طليطلة لم يكن لها فى تاريخ الأندلس الثقافى دور عظيم . وإنما كان الأولى أن يذكر قرطبة[52] . وهى ملاحظة صائبة . وإن كان لطليطلة أيضا

دور علمى وثقافى كبير . ولا سيما فى ظل بنى ذى النون من ملوك الطوائف ، وقد كان فيها مدرسة كبيرة للترجمة عن العربية إلى اللاتينية ترجمت فيها أمهات الكتب العربية ولا سيما فى العلوم من فلك ، وطب . ورياضيات . وهذا ما قد يبرر الإشارة إليها فى معرض الحديث عن افتتاح مدرسة . أو معهد علمى . هذا ولو أننا لا نعتقد أن شوقى كان على معرفة بينة بذلك حينما نظم هذا البيت . وإنما ذكر طليطلة كما ذكر الحمراء من قبل ، ولعل ضربا من تداعى الحروف والأصوات هو الذى حمله على ذكرها . فطليطلة مثل طنطا اسم له جرس غريب باشتماله على طاءين .

والإشارة الخامسة إلى الأندلس . نجدها فى قصيدته بمناسبة غلبة البلغار على أدرنة . وما تبع ذلك من سقوط مقدونية . وانتزاعها من جسد الخلافة العثمانية . وكان ذلك فى سنة ١٩١٢ . وقد اختار شوقى لقصيدته عنوانا معبرا هو «**الأندلس الجديدة**»[٥٣] . وهو يتعمد إلى ذلك قصدا . إذ إنه يعقد مقارنة بين سقوط مقدونية وسقوط الأندلس ، ويوحى بهذا المعنى ابتداء من مطلع القصيدة :

يا أخت أندلس عليك سلام هوت الخلافة عنك والإسلام

والقصيدة من أروع قصائد شوقى ، وهى جديرة بأن تحتل مكانها بين روائع القصائد التى قيلت فى رثاء الممالك والمدن الزائلة . وما فيها من حديث عن الفظائع التى ارتكبها الفاتحون فى المدينة يذكرنا بما ورد فى قصيدة أبى البقاء صالح بن شريف الرندى فى رثاء مدن الأندلس التى استولى عليها النصارى :

لكل شئ إذا ما تم نقصان فلا يغر بطيب العيش إنسان[٥٤]

وهو فى آخر القصيدة يحاول أن يستنهض همم الأتراك فيدعوهم إلى الصبر على المحنة . وإلى عدم الركون إلى اليأس فيستحضر مشهداً أندلسيا آخر هو موقف طارق بن زياد وهو يخطب رجاله فى مستهل ملحمة الفتح : «**العدو أمامكم والبحر ورائكم فليس لكم والله إلا الصدق والصبر**» ، فعرف شوقى كيف يتمثل كلمات طارق ، ثم يصوغ منها حكمة رائعة فى استنهاض الهمم الخائرة :

وقف الزمان بكم كموقف طارق اليأس خلف والرجاء أمام
الصبر والإقدام فيه إذا هما قتلا فأقتل منهما الإحجام

لقد كان شوقى موفقا هنا حينما استوحى من تاريخ الأندلس مشهدين متضادين : الأول مشهد المحنة الحزين ليصور به واقع أدرنة التى هوى عنها الإسلام كما هوى من قبل عن أختها الأندلس . والثانى مشهد طارق فى الفتح الملئ بالرجاء والتفاؤل . على أن توفيق شوقى فى هاتين الصورتين لا يعود إلى مزيد معرفة بتاريخ الأندلس ، فالحديث هنا لا عن جزئيات صغيرة كما رأينا فى إشارات شوقى السابقة . وإنما عن قضايا كبرى شاملة ليس هناك من المثقفين العرب من لا يعرفها .

ونرى أخيراً إشارة فى شعر شوقى إلى شخصية أندلسية لها شعبية كبيرة حتى أصبحت تعد أسطورة من أساطير البطولة فى ميدان الكشف العلمى ، ونحن نعنى **عباس بن فرناس** الذى كان أول من حاول الطيران . ففى القصيدة التى حيا بها شوقى الطيارين الفرنسيين القادمين من باريس إلى مصر فى سنة ١٩١٤[٥٥] يتحدث عن محاولات الطيران السابقة فيقول :

طلبــة قــد رامهــا آباؤنا وابتغاها من رأى الدهر غلاما
أسقطت «إيكار» فى تجربة و «ابن فرناس» لما اسطاعا قياما
فى سبيل الجد أودى نفر شهداء العلم أعلاهم مقاما

والإشارة هنا إلى أقدم محاولتين للطيران يعرفها التاريخ القديم والوسيط . الأولى أسطورية وردت فى الميثولوجيا الإغريقية وبطلها إيكاروس Icarus الذى تزعم الخرافة أنه استطاع الطيران . ولكن إله الشمس غضب لهذه المحاولة فأحرقه . وأما الثانية فتاريخية حقيقية . اضطلع بها العالم الأندلسى **عباس بن فرناس التاكرنى** . إذ كسا نفسه ريشا . ومد له جناحين ، وطار فى الجو مسافة بعيدة . ولكنه لم يحسن الاحتيال فى وقوعه . فتأذى فى مؤخرته[٥٦] . وقد تحدث عن هذه المحاولة بعض معاصريه من الشعراء الأندلسيين فى قرطبة . مثل ما يقوله **مؤمن بن سعيد** :

يطم على العنقاء فى طيرانها إذا ما كسا جثمانه ريش قشعم

وتبدو إشارة شوقى هنا دقيقة محددة . ولو أن البيت الأخير يوحى بأن عباس بن فرناس قد فقد حياته فى محاولته الطيران ، وهذا غير صحيح ، إذ إنه تأذى فى أثناء وقوعه على الأرض ولكنه لم يصب بكبير سوء . ويظهر أن شوقى قرأ الخبر فى نفح الطيب للمقرى . وهذا يدل على أن نصيبه من الثقافة حول الأندلس قد ازداد فى هذه السنوات . ولو أن ذلك لا يستفاد بالضرورة من إشارته إلى عباس بن فرناس ، فخبر هذا الرائد الأندلسى للطيران كان شائعا لا نظنه يغيب حتى على أوساط المثقفين .

معارضات شوقى للشعر الأندلسى قبل المنفى :

ليس من الغريب أن يبدأ الشاعر حياته الأدبية بتقليد شاعر سابق يعجب به ، ويتخذ منه مثله الأعلى ، وليس يستهجن أن يحاول الشاعر التلميذ قياس قدرته بقدرة أستاذه . فيتجاوز المحاكاة والتقليد إلى المعارضة . وقد كان من الطبيعى أن يعمل رواد عصر الإحياء على معارضة الشعراء الأقدمين الذين يعدونهم نماذج للإجادة . وهذا هو ما رأيناه لدى **البارودى** فى صباه وشبابه المبكر . إذ كان مغرما بمعارضة كبار الشعراء القدماء . ولكن الطبيعى هو أن يتجاوز الشاعر مرحلة المحاكاة والمعارضة حينما ينضج ويستوى شعره على سوقه . ولم يكن شوقى بدعا فى ذلك ، فبدأ بتقليد بعض الشعراء الذين كان يراهم أقرب إلى قلبه وذوقه . فعارض قصائدهم أو تأثر بها تأثرا واضحاً ، وإن كان دائما مدلا بشعره مفتونا به ، يرى أنه لا يقل عمن يجاريه من الشعراء ، بل يصرح فى كثير من الأحيان بتفوقه عليهم .

على أن الغريب والجدير بالتسجيل حقا هو أن ظاهرة المعارضة عند شوقى . تبدو أوضح وأجلى وأكثر استثاراً بملكته الشعرية فى سنوات نضجه واكتمال شاعريته . وهنا نرى الفرق بينه وبين البارودى الذى بدأ معارضا للشعراء القدماء . ثم مضى بعد ذلك يشق طريقا لنفسه . مطمئنا إلى ما أحسن هضمه وتمثله من الشعر القديم . أما شوقى . فالغريب هو أنه كلما تقدمت به السن والتجربة . وارتفعت مكانته الشعرية ازداد غراما بالمعارضة متوهما فى نفسه التفوق على من يعارضهم من الشعراء السابقين .

وقد كان ذلك أمراً مؤسفا حقا . لأن المعارضة فى النهاية مهما بذل فيها الشاعر من الجهد والتجويد لا تعدو أن تكون ضربا من ضروب المحاكاة والتقليد . فالشاعر الأول هو الذى يختار الإطار الشعرى الملائم لتجربته النفسية . وهو الذى يحدد الإيقاع المتمثل فى البحر الشعرى . فهو أشبه ما يكون بالمحارب الذى يوقع بخصمه الضربة الأولى . محدداً بمحض اختياره مكان المعركة وزمانها وسلاحها . أما الشاعر المُعارِض فإنه هو الذى يسعى لتقييد نفسه بقيود صنعها له الآخرون . ويلزم نفسه بالدوران فى فلك حدده له الشاعر السابق . وما أجدره حينذاك أن يعجز جناحاه عن التحليق إلى حيث كان طموحه وقدرته كفيلين بأن يؤديا به .

وليس من شأننا هنا أن نتحدث عن المعارضة فى شعر شوقى بشكل عام . وإنما يهمنا منها معارضاته للشعراء الأندلسيين وقد كان اطلاع شوقى على الأدب الأندلسى فى شبابه وحتى منفاه ضئيلا محدوداً . وكان له عذره فى ذلك . إذ لم يكن التراث الأندلسى قد نشر منه إلا أقل القليل . فهو حينما نشر ديوانه الأول فى سنة ١٨٩٩ لم يكن يعرف من الشعراء الأندلسيين إلا ابن خفاجة . ولكن دائرة اطلاعه بعد ذلك قد اتسعت . فعرف بعض الشعراء الآخرين . وربما كان من أول من عرفهم من هؤلاء الشعراء ابن زيدون . ولابد أن الذى وجهه إلى هذا الشاعر هو ما درج المؤلفون القدماء على ذكره من وصفه بأنه «بحترى الأندلس»[٥٧] . وكان شوقى معجبا بالبحترى منذ شبابه المبكر . فهو يقول فى مدحة له من أول مدائحه للخديو توفيق متحدثا عن الخلافة[٥٨]

إن الذى قد ردها وأعادها ... فى برديك أعاد لى البحترى

فهو يرى فى الخديو توفيق جعفر المتوكل ، ويرى فى نفسه شاعر المتوكل الأثير لديه أبا عبادة البحترى .

وكان ناشرو شعر شوقى وأصدقاؤه يعينون على تأكيد هذه الفكرة لديه . فهم كثيراً ما كانوا يقرنون بينه وبين **البحترى** فى تقديم قصائده . فالجوائب المصرية مثلا (وصاحبها هو خليل مطران) تنشر له فى ٧ فبراير ١٩٠٦ قصيدة فى تهنئة الخديو عباس بالعيد وتذكر فى تقديمها أنها «بحترية المبنى أحمدية المعنى ... لشاعر مقامه السامى» . وهذا هو مطلع القصيدة[٥٩] :

العيد هلل فى ذراك وكبرا ... وسعى إليك يزف تهنئة الورى

وكذلك فعلت الأهرام حينما نشرت قصيدته :

رضاكم بالعلاقة لى كفيل ... وقربكم الزمان وما ينيل

فقد قدمتها بعبارة تقول فيها إنها «**من نظم شاعر فاق فى بلاغته بديع الزمان ، وأزرى شعره بقصائد البحترى**»[٦٠]

ويظهر أن شوقى عرف ابن زيدون عن طريق المقرى فى «**نفح الطيب**» ، وابن خاقان فى «**قلائد العقيان**» ، وهما كتابان نشرا وكانا بين أيدى الناس منذ العقد السابع من القرن التاسع عشر كما سبق أن أوضحنا . أما ديوان الشاعر الأندلسى الكبير فإنه لم ينشر لأول مرة إلا قبل وفاة أمير الشعراء بقليل بعناية الأستاذ كامل كيلانى . وقد قرظ شوقى هذه النشرة بقصيدة أثبتها كامل كيلانى فى تقديم الديوان[٦١]

وقد كان من اعظم ما استثار إعجاب شوقى بابن زيدون تلك القطعة الصغيرة التى قالها الشاعر الأندلسى يصف ليلة قضاها مع حبيبته ولادة بنت المستكفى وانفصل عنها حينما أقبل الصباح[٦٢] :

ودع الصبر[٦٣] محب ودعك ... ذائع من عهده ما استودعك

يقرع السن على أن لم يكن ... زاد فى تلك الخطى إذ شيعك

يا أخا البدر سناء وسنا ... حفظ الله زمانا أطلعك

إن يطل بعدك ليلى فلكم ... بت أشكو قصر الليل معك[٦٤]

وكانت هذه أول شعر لابن زيدون يعارضه شوقى بقصيدة طويلة تبلغ واحداً وعشرين بيتا . وقد نشرت هذه القصيدة فى مجلة رعمسيس (أبريل سنة ١٩١٢) تحت عنوان «**تحية شوقى بك لبلبلة الشرق ليلى [لزمى] فى احتفال جمعية الهلال الأحمر بالإسكندرية**»[٦٥]

وواضح أن شوقى نظم هذه القصيدة لكى تغنيها هذه المطربة التى كانت تلقب آنذاك بطائر الجنة .

ويظهر أن شوقى حينما أعاد النظر فى شعره لم يرقه كثير من أبيات هذه القصيدة فقرر إسقاط أكثرها ولم يستبق منها إلا تسعة أبيات هى التى نشرها فى ديوانه بعد أن أجرى عليها قلمه مصلحاً بعض ألفاظها[٦٦] . وهذه القطعة كما أثبتها فى «**الشوقيات**» :

ردت الروح على المضنى معك ... أحسن الأيام يوم أرجعك

مر من بعدك ما روعنى ... أترى يا حلو بعدى روعك

كم شكوت البين بالليل إلى ... مطلع الفجر عسى أن يطلعك

وبعثت الشوق فى ريح الصبا ... فشكا الحرقة مما استودعك

يا نعيمى وعذابى فى الهوى ... بعذولى فى الهوى ما جمعك

أنت روحى ظلم الواشى الذى ... زعم القلب سلا أو ضيعك

موقعى عندك لا أعلمه ... آه لو تعلم عندى موقعك

أرجفوا أنك شاك موجع ... ليت لى فوق الضنى ما أوجعك

نامت الأعين إلا مقلة ... تسكب الدمع وترعى مضجعك[٦٧]

أما الأبيات الاثنا عشر التى حذفها شوقى . فلا نود الإطالة بإيرادها . ولكننا نلاحظ أنه أحسن صنعا حين حذفها . ففيها كثير من الركاكة واضطراب النسج وتفكك الأفكار وابتذال التعبير . ويكفى أن نسوق بعضها فيما يلى :

إن يكن إثرك لم يهلك أسى	هو مولاك إليه استشفعك
لمت بالبين وما جرعنى	وحملت الشطر مما جرعك
لم تسل ما ليله ما ويله	وسألت الريح ماذا ضعضعك
مبدعا فى الكبد والدل معا	لست أشكوك إلى من أبدعك
نحن بستان ونسيم فى الهوى	بك أغرانى الذى بى أولعك
نحن فى الحب الحميا والحيا	قد سقانيها الذى بى شعشعك
لو ترى كيف استهلت أدمعى	لارأت أمك يوما أدمعك

ويكفى تأمل هذه الأبيات لكى نرى مدى رداءتها . فالبيت الأول مفكك الشطرين مهلهل النسج . والبيت الثانى مستغلق المعنى واضح التكلف . والثالث مبتذل التعبير، والسؤال عن «**الليل**» «**والويل**» فيه سوقية تفسد الشعر الغنائى . وسؤال الريح عما ضعضع الحبيب لا معنى له . والتكلف الشديد واضح فى البيت الرابع . فقوله عن الحبيب إنه «**مبدع**» فى الكبد والدل لا مبرر له إلا كونه سيأتى بالفعل «**أبدعك**» لكى يختم البيت بقافية عينية . ومثل ذلك أيضاً فى البيتين التاليين اللذين شبه نفسه والحبيب فيهما بغصون البان والنسيم وبالخمر والماء . ونلاحظ هنا اعتساف الألفاظ فى استعماله «**الحميا**» و «**الحيا**» ومعناها المطر . ولا وجه لذكر المطر هنا . ولانفهم من هو الذى سقى الشاعر هذه الخمر وشعشع الشاعر بالحبيب ! كل هذا التواء ومعاظلة بين الألفاظ لا تفضى إلى شئ . والشطر الثانى من البيت الأخير وهو الذى يدعو فيه الله ألا ترى أم الحبيب أدمعه فى غاية من السوقية العامية التى كان ينبغى ألا يتورط فيها أمير الشعراء .

أما ما استبقاه شوقى من هذه القصيدة فهو حقا خير ما فيها ولو أن نظم شوقى فيه لا يبرأ من التكلف والضعف والحشو . وواضح أن شوقى يخاطب محبوبه بغير ما خاطب به ابن زيدون صاحبته . فالشاعر الأندلسى يتحدث عن فراقه لحبيبته بعد ليلة وصال ويقارن بين حالى اللقاء والفراق . ويندم على أنه لم يستزد من اجتماعه بالحبيبة ولو لحظات . أما شوقى فهو يوجه الخطاب إلى حبيبة مريضة ويشكو من قبولها لكلام العذال والوشاة . ولكن المعانى هنا أيضا لا تزال مفككة . وفيها تطويل ومط وحشو ألفاظ لا تدعو إليها الحاجة مثل قوله «**ليت لى فوق الضنى ما أوجعك**» فمن الواضح أن الشاعر أقحم قوله «**فوق الضنى**» لكى يكمل الشطر بغير حاجة ظاهرة . وننتهى عند المقارنة بين القطعتين إلى أن شوقى لم يحالفه التوفيق فى معارضته لابن زيدون . إذ إن أبيات الأندلسى بتماسكها وإحكامها وغنائيتها المنسابة أتت قطعة رائعة لا مجال للمقارنة بينها وبين قصيدة شوقى بأبياتها التسعة حتى بعد حذف ما حذفه من فضولها .

وقد كان جديراً بشوقى ـ وهو الذى عرف كيف يحذف من شعره عند نشر ديوانه ما رآه دون المستوى المطلوب ـ أن يتأمل ما اختاره ويعيد النظر مقارنا بينه وبين الأصل الذى يعارضه فى حياد وإنصاف . فلو أنه فعل لما تردد فى حذف ما اختار أيضا . بل لأعرض جملة عن هذا العمل العقيم الذى يقيد فيه طاقته الشعرية بقيود فظة قاسية . ونعنى به أمثال هذه المعارضة .

غير أن الذى حدث هو العكس تماما . إذ ظل شوقى سادراً فى معارضاته . بل إنه كلما تقدمت به السن والتجربة ازداد إمعانا فى المعارضة حتى إنها تحولت فى شعره فى السنوات الأخيرة إلى «حالة مرضية» . وأصبحت جناية حقيقية على شعره . وقد استشرى داء المعارضة هذا فى شعر شوقى فى منفاه الأندلسى حتى شمل كل إنتاجه هناك . فلم يسلم منه إلا ما لا يكاد يذكر .

شوقى فى إسبانيا

الرحلة إلى إسبانيا :

فى الثامن عشر من شهر سبتمبر سنة ١٩١٤ تعلن بريطانيا فرض نظام الحماية على مصر بعد نشوب الحرب العالمية الأولى فى ٤ أغسطس من هذه السنة . وفى اليوم التالى تعلن بريطانيا عزل الخديو عباس حلمى ، وكان الخديو آنذاك فى زيارة للآستانة ، ومن المعروف أن تركيا انضمت منذ بداية الحرب إلى ألمانيا ، وأن هوى عباس حلمى كان مع الأتراك والألمان . فانتهز الإنجليز فرصة غيابه ، وعزلوه عن الحكم ، واستبدلوا به حسين كامل الذى نصبوه سلطانا على مصر ، إذ كان إنجليزى الميول .

وقد فاجأت الحرب شوقى وهو فى الآستانة مع أسرته فى رفقة الخديو عباس ، فنصحه عباس حلمى نفسه بأن يعود إلى مصر خوفا من أن تنقطع المواصلات وتنسد عليه طريق العودة بسبب الحرب . فعاد شوقى وهو يعرف أن مركزه مهدد لما هو معروف من ولائه وإخلاصه للخديو المعزول .

وتتحقق مخاوف الشاعر ، إذ لا تلبث السلطات العسكرية فى مصر أن تقرر فى أوائل سنة ١٩١٥ نفيه عن البلاد وتدع له اختيار منفاه فى بلد محايد .

ووقع اختيار شوقى على إسبانيا ، وكان اختياراً أشبه ما يكون بالقدر المحتوم الذى لا حيلة فى رده ، إذ لم يبق على الحياد فى الحرب ـ فضلا عن إسبانيا ـ إلا سويسرا وبعض البلاد الإسكندنافية فى أقصى الشمال الأوروبى ، ولم تكن الرحلة إلى هذه البلاد الأخيرة ميسورة ولا آمنة ، وهكذا اضطر شوقى اضطراراً إلى «اختيار» إسبانيا ، لاسيما وأن الرحلة البحرية المباشرة كانت ممكنة إلى موانيها وقد يكون الشاعر آثرها لما كان يعرفه من ماضيها العربى الإسلامى ، وإن لم يبد منه قبل ذلك اهتمام بها ولا رغبة فى التعريج عليها . وهو الذى وصل إلى مشارفها حينما قضى شهرين على الحدود بين فرنسا وبينها فى سنوات دراسته فى فرنسا ، ثم قضى شهراً وبعض

شهر أيضا فى الجزائر القريبة من السواحل الإسبانية .

وما أعجب حكم القدر ! هل يذكر شوقى الآن ذلك الحوار الذى دار بينه وبين «الشيخ» (وهو رمز للبحر المتوسط) منذ خمس عشرة سنة . حينما سأله الشاعر أن يحمله إلى إسبانيا . فقرعه الشيخ على اهتمامه بهذه البلاد واشتغاله بحالها . «ولم يكن من رجالها ولا له عيش فى ظلالها» ؟ هاهى ذى الساعة قد حانت لكى تحمله الفلك إلى إسبانيا . مكرَها لابطلا . وسيقدر له «عيش فى ظلالها» يمتد إلى أربع سنوات !

ويغادر شوقى القاهرة مع أسرته إلى ميناء السويس حيث يستقل باخرة قادمة من الفيليبين متوجهة إلى برشلونة . ويترك مصر حزينا تضطرب فى نفسه مشاعر الغضب المكبوت . فهو يمضى إلى منفاه كما مضى البارودى من قبل . وبيد نفس السلطة الاستعمارية التى ما فتئت تتحكم فى مصير مصر منذ أكثر من ثلاثين سنة . غير أن الشاعر رأى فى هذا النفى أهون ما يمكن أن يصيبه . فقد كان يعرف أن السلطات البريطانية تنظر إليه فى ريبة وتوجس وأنها تتربص به الدوائر منذ عزل الخديو السابق وفرض الحماية ، وما أكثر ما تعرضت «كرمة ابن هانئ» للتفتيش خلال الشهور الماضية . كما أن شوقى يرى أن كثيراً من أولئك الذين كانوا يتوددون إليه ويترددون على داره قد انقطعوا عنه وتنكروا له منذ أصبح «مشبوها» فى نظر السلطة . وقد آلمه ذلك وأوجد فى نفسه جرحا لم يندمل أبداً طوال سنوات النفى ، حتى إنه بعد عودته إلى مصر ظل يذكر أولئك «الخوانين» الذين كشفوا وجوههم فى محنته . كما تكشف البغى نقابها :

شكرت الفلك يوم حويت رحلى — فيـا لمفارق شـكـر الغرابا
فأنت أرحتنى من كل أنف — كأنف الميت فى النزع انتصابا
ومـنـظـر كـل خوان يـرانى — بوجه كالبغى رمى النقابا[68]

وهو يذكر فى منفاه الحاسدين والشامتين ، فيطلقها زفرة يقول فيها :

قالت نفيت فقلت ذلك منزل — وردتـه كـل يـتـيـمة ووردته
قالت لقد شمت الحسـود فقلت لو — دام الزمان لشامت لحملته[69]

وكان يرافق شوقى فى الرحلة زوجه وولداه على وحسين وابنته أمينة وحفيدته منها والمربية التركية وخادمتان والطاهى[70] .

وتعبر السفينة قناة السويس متوجهة إلى مرسيليا ومنها تواصل الرحلة حتى تبلغ ميناء برشلونة بعد أن تعرضت لعاصفة هائلة قبيل وصولها إلى مرسيليا ، وقد كان هذا اليوم واحداً من أشق يومين فى حياة شوقى على ما يسجل سكرتيره الخاص أحمد عبد الوهاب أبو العز[71] .

فى برشلونة :

وينزل شوقى ومعه أسرته وبطانته الكبيرة فى أحد فنادق المدينة فيقيم عدة أسابيع ، ثم ينتقل إلى منزل استأجره فى ضاحية من ضواحى المدينة وهى ڤالڤدريرا Vallvidrera ، وهى ضاحية ريفية جميلة تقع فى الطرف الشمالى الغربى من المدينة على سفح جبل التيبيدابو Tibidabo الذى يرتفع إلى أكثر من خمسمائة متر عن سطح البحر[72] .

ويذكر الدكتور صالح الأشتر أن شوقى اختار برشلونة ليقيم فيها لأنها الميناء الوحيد القريب المحايد على البحر المتوسط مما يتيح له سرعة العودة إلى مصر حينما تسمح السلطات له بذلك . وذلك لأنه لم يكن يظن أن مقامه سوف يطول فى منفاه ، بل كان يتوهم أن الحرب لن تطول أكثر من ستة أشهر وأن الجيوش التركية لن تتأخر فى تحرير مصر من سطوة «الشياطين الإنجليز»[73] . ومن أين للشاعر أن يعرف ما يخبؤه له القدر ، وهو أن إقامته فى هذه المدينة سوف تمتد أربع سنوات كاملة ؟ !

وبعد . فكيف كان مقام شوقى فى برشلونة . وفيم كان يقضى وقته طوال هذه السنين ؟

لو أننا استقرأنا ما أنتجه شوقى من شعر ونثر خلال مدة منفاه لما أفادنا ذلك الكثير ، فهو لا يكاد يحدثنا عن المدينة ولا عن تجاربه فى رحابها ولا عن حياة الناس فيها ، اللهم إلا إشارات عابرة مقتضبة لا تكاد تغنى شيئا ، ولولا أن ابنه حسينا أفادنا بمحصول طيب من أخبار أبيه وتفاصيل حياته هناك لكانت فترة المنفى هى أكثر فترات حياة أمير الشعراء غموضا وخفاء . ولن نطيل بالحديث عن هذه الأخبار ففى كتاب حسين شوقى عن أبيه ما يكفى فضول القارىء ، وقد استصفى الدكتور صالح الأشتر خلاصة هذه الأخبار بما يغنى عن تكرارها[74] .

غير أننا لا نملك إلا أن نتساءل : ما الذى أغرى شوقى بأن يظل طوال هذه المدة فى برشلونة بغير أن ينتقل عنها ويجول فى أنحاء إسبانيا ؟ وإسبانيا كانت دائما بلداً يغرى بالسياحة والتجوال، ففى طبيعتها ومدنها وريفها من التنوع والجمال ما يجعل من الضرب فى مناكبها متعة نادرة . ولقد أشرنا من قبل إلى أن الشعراء والأدباء الفرنسيين الرومانسيين الذين قرأ لهم شوقى وهوفى شبابه المبكر كانوا يرون فى إسبانيا عالما غريبا غنيا بالألوان التى يمتزج فيها الشرق بالغرب ، فكانوا يقبلون على الرحلة إليها والسياحة فيها ، وأمدتهم هذه السياحات بحصيلة خصبة من التجارب أثرت إنتاجهم الأدبى من شعر وقصص ومسرح . فلماذا قبع شوقى فى برشلونة لا يحرك منها ساكنا إلا فى الأسابيع الأخيرة من مقامه فى إسبانيا ؟ وأغرب ما فى الأمر هو أن السائح الأجنبى القادم من أى بلد أوروبى أو أمريكى لا تتاح له فرصة زيارة إسبانيا حتى يكون أول ما يشرع فيه هو المضى قدما إلى الجنوب ... إلى المقاطعات الثمانى التى مازال الإسبان يطلقون عليها اسم «الأندلس Andalucia» ... اسماً ورثوه عن العرب ، وهى : قرطبة ، وإشبيلية ، وغرناطة ، وجيان ، ومالقة ،

وقادس . وذلك حتى يطالعوا فيها مخلفات الحضارة العربية والإسلامية . ومازالت هذه المناطق حتى اليوم أكثر ما يجذب السائح ويشده شداً إلى إسبانيا . أليس غريباً ألا يفكر شوقى فى زيارة الجنوب ، إلا بعد أن أعلنت نهاية الحرب وسمح له بالعودة إلى مصر ، وهو العربى المسلم الذى كان أولى الناس بتأمل الآثار العربية الإسلامية فى الأندلس ؟ ثم إن شوقى ليس سائحا عاديا ، بل هو شاعر مرهف الحس ، وهو بعد ذلك عميق الإحساس بالماضى ، حتى إن شعره كان دائما منذ شبابه المبكر معرضا لأحداث التاريخ ، بل لعله كان أكثر شعراء عصر الإحياء قدرة على استخلاص العبر والعظات من هذه الأحداث !

قد يخطر على البال فى تبرير عزوف شوقى عن الرحلة المبكرة إلى الأندلس ما يذكره الدكتور صالح الأشتر من أن «خوف الشاعر من انقطاع المال عنه وعن أسرته [كان] لا يزايله أبداً»[75] . وهو سبب وجيه بغير شك ، ولكنه ليس كافيا ، فإذا كان صحيحا أن المال قد انقطع عنه مرة طوال ستة أشهر ، فإنه كان قبل هذا الانقطاع وبعده فى سعة من المال ، وقد كانت نفقات الحياة فى برشلونة دائماً أكثر منها فى المدن الأندلسية التى عرفت دائما بأن الحياة فيها أرخص وأخف مؤونة من غيرها من مناطق إسبانيا ، ولا سيما فى تلك السنوات التى قضاها شوقى هناك ؛ إذ لم تكن قد غزتها جحافل السياح بعد كما هو الأمر فى السنوات الأخيرة .

غريب حقا هذا العزوف من جانب شوقى عن التجول فى إسبانيا وعن السفر إلى الأندلس . ولسنا نجد فى تعليله إلا أمراً واحداً ، هو ذلك الاكتئاب الشديد الذى كان ملازماً له فى فترة منفاه ، إذ يبدو أنه كان واقعا تحت سيطرة حزن ممض جعله لا يحس بطعم الحياة ولا متعتها فى هذا الجو الجديد . لقد كان شوقى فى مصر يحس بمكانته وسلطانه ... كان هو المتربع على عرش الشعر حتى قبل أن يبايع أميراً للشعراء ، وكان القراء فى مصر والعالم العربى كله ينتظرون ما يجود به يراعه فى شوق ولهفة ، وكان رجل مجتمع يأنس إلى الناس ويأنس إليه الناس[76] ، ثم إذا به يرى نفسه فجأة فى ذلك الركن القصى منفرداً لا يؤنس وحدته إلا أفراد أسرته ، غريبا يضطرب فى أرجاء المدينة الهائلة فلا يحفل به أحد أيان جاء أو ذهب . كان شوقى أشبه بأولئك الممثلين الكبار أو أبطال الرياضة الذين تضطرهم بعض الظروف من كبر فى السن ، أو عجز عن العمل إلى الاعتزال ، فإذا بهم وهم الذين تعودوا من قبل على تسليط الأضواء وتصفيق الجماهير ، وقد انقطع كل ذلك عنهم فجأة ، فأصبحوا لا يكاد أحد يعيرهم التفاتا . وما أكثر ما يصاب أمثال هؤلاء بأزمات نفسية حادة تجعلهم يفقدون الرغبة فى الحياة . ولست أظن شوقى إلا وقد أصابه شيء من ذلك جعله ينطوى على نفسه ، فلا يخالط أحداً ولا يخالطه أحد . والذى يتأمل شعره فى قصائده الأندلسية يحس بجو الاكتئاب مسيطراً عليه سيطرة كاملة ، فهو مثل «نائح الطلح» الذى خاطبه فى «أندلسيته» ... طائر مقصوص الجناح . صحيح أنه كان فى إسبانيا طليقا لم يمنعه أحد من الذهاب إلى حيث شاء ، إلا أنه كان من وحدته وأحزانه فى قفص محكم الإغلاق !

حياة شوقى فى برشلونة :

برشلونة مدينة مائجة بالنشاط والحركة ... ليست هى العاصمة ولكنها أكبر من مدريد وأزخر بالحياة منها ، فهى أعظم مراكز إسبانيا التجارية والصناعية ، والناس فيها لا يكفون عن الحركة والعمل ، ولهذا فإن مستوى المعيشة فيها كان دائماً ومازال أعلى منه فى سائر مدن إسبانيا ، وأهلها من القطلان قوم جادون يحبون العمل ، ويحبون المتعة أيضاً حينما يفرغون من أعمالهم ويخلون إلى أنفسهم ، هى أشبه مدن إسبانيا بمدن أوروبا الكبيرة ، ولا سيما بمدن فرنسا القريبة منها . بل إن لهجتهم القطلانية ـ وهم يعتزون بها فيسمونها لغة لا لهجة ـ تعد فى مركز وسط بين الإسبانية (القشتالية) والفرنسية[77] . وهم بسبب تفوقهم الحضارى يعدون أنفسهم مظلومين لأن برشلونة لم تحتل المكان الذى هى جديرة به فتصبح عاصمة إسبانيا ، ولهذا فقد كانت لديهم دائما نزعات انفصالية كانت تتجدد بين وقت وآخر ، وما زالت حية حتى اليوم . قبل أن يحل شوقى نزيلا لبرشلونة بسنوات قليلة كانت المدينة تحفل بالحركات اليسارية المتطرفة التى كان قوامها من الطبقة العاملة ، وقد وصل الأمر إلى حد إعلان ثورة عارمة قادها من أطلقت عليهم الحكومة المركزية فى مدريد اسم «الفوضويين» ، وقد بلغ التمرد مداه فى سنة ١٩٠٩ حينما اشتبك الثائرون مع قوات الأمن فى معركة دامية خلال ما يسمى بـ «الأسبوع الفاجع» Semana Tragica . ولم تستطع حكومة الرئيس ماورا Maura أن تخضع المتمردين إلا بعد جهود مضنية . كان ذلك قبل حلول شوقى بالمدينة بست سنوات . وهدأت الأحوال فى السنوات التالية ، ولكنه كان كهدوء الجمر تحت الرماد .

ومع ذلك فأهل قطلونية يحبون حياتهم بالطول والعرض ، وهم يحبون المتعة بكل جوارحهم . وقد سجل ابن الشاعر حسين شوقى ذلك تسجيلا صادقا حينما قال «إن أهلها [أهل برشلونة] من أكثر الناس حبا للمرح والسرور ، وإن ملاهيها كانت تظل مفتحة الأبواب حتى صياح الديك»[78] .

نعم ، ولكن شوقى زاهد فى هذه الملاهى وما تقدمه من متع ، فهو شيخ يقترب من الخمسين ، وهو فضلا عن ذلك أب وجد ، وفىّ لأهله ، حريص على الروابط التى تجمعه بأسرته ، وهو لا يجد العزاء عن أحزانه وغربته إلا وهو بين أفراد هذه الأسرة التى يحبها حب التقديس . صحيح أنه يشرب ويستجيد الشراب[79] . وفى إسبانيا من أجود ألوانه الكثير ، غير أنه فى شربه غير مسرف ، وهو يفتقد مجالس الشراب بما فيها من مطارحات وأحاديث لا يستلذ الشرب بغيرها .

إذن كيف كان شوقى يقضى وقت فراغه الطويل ؟ وكيف كان يقطع هذه الساعات التى كانت تمر عليه بطيئة متثاقلة ؟ لقد كان شوقى عميق الإحساس بثقل الفراغ حتى إنه يعد من البطولة أن يقتل المرء البطالة :

فكنت أستعدى على الهموم بنات فكر لبس بالملموم
أستدفع الفراغ والعطالة وبطل من يقتل البطالة[80]

شوق والثقافة الإسبانية :

والحقيقة أن وقت الشاعر لم يكن فراغا كله . فهو مسئول عن تربية أولاده وتعليمهم ، وقد انتدب لذلك عدداً من المدرسين : مدرسة تعلم ابنه حسينا الألمانية ، ومدرس يعلم عليا وأمينة الفرنسية ، وهو نفسه يشتغل بتدريس العربية لأبنائه ، فضلا عن أنه بدأ منذ أول إقامته فى برشلونة فى تعلم اللغة الإسبانية . وذكر حسين شوق فى معرض الحديث عن أرجوزة «**دول العرب وعظماء الإسلام**» أنها أول ما ألفه أبوه فى المنفى وأنه كتبها كلها على كتاب النحو الإسبانى الذى كان يتعلم فيه الإسبانية[٨١] . على أنه يضيف بعد ذلك أنه تعلم هذه اللغة ، وإن ظل نطقه بها غير سليم . غير أنى أشك فى أن شوقى أجاد الإسبانية ، فلو أن الأمر كان كذلك لعرف كيف يطلع على أدبها وينتفع منه . والأرجح أنه لم يتجاوز مبادئ هذه اللغة ، وأنه عرف منها ما لا غنى عنه لكى يتمكن من التعامل اليومى مع مطالب الحياة لا أكثر من ذلك . وشاهدنا فى ذلك هو ما أنتجه من أدب فى الأندلس ، فهو لا يصور أى قدر ولو متوسط من معرفة الإسبانية ، فضلا عن الاطلاع على شئ من آدبها .

الجو الأدبى فى إسبانيا :

وهذا أمر غريب حقا ، فإننا كنا نتوقع من شوق أن يوجه على الأقل بعض اهتمامه إلى الجو الأدبى السائد فى إسبانيا ، لا سيما وأنه حاول أن ينفتح على هذا الجو لأول نزوله ببرشلونة ، حتى إنه عمل على تعلم اللغة الإسبانية ، وكان بوسعه أن يتعلم هذه اللغة بسرعة ، إذ كانت تعينه على ذلك إجادته للغة الفرنسية ، وقد كان بشهادة من عرفوه يحسن الكلام بها والقراءة ، بل يخيل لنا لأول وهلة أن إقامته فى برشلونة بالذات سوف تيسر عليه الاتصال بالثقافة الإسبانية على نحو أفضل مما لو أقام فى منطقة أخرى غير منطقة قطلونية Cataluña ، ذلك لأن اللغة التى يستخدمها القطلانيون كما ذكرنا لغة فى مركز متوسط بين الفرنسية والإسبانية ، حتى إن الفرنسى الذى ينزل بها يمكنه الكلام مع أهلها بالفرنسية فيفهمه الناس ويستطيع الفهم عنهم .

وكانت إسبانيا فى الوقت الذى قضاه شوق فى ربوعها تموج بنشاط ثقافى وأدبى عظيم ، فهذه الفترة التى توافق الربع الأول من القرن العشرين تعد من أخصب فترات الأدب الإسبانى وأكثرها طموحا إلى التجدد .

فى هذه السنوات ظهرت الثمرات الأولى للجيل المعروف باسم جيل ٩٨ . والسر فى هذه التسمية هو أن سنة ١٨٩٨ التى منحت اسمها لهذا الجيل هى التى تمت فيها تصفية الإمبراطورية الإسبانية بعد الحرب الدائرة بين إسبانيا والولايات المتحدة ، هذه الحرب التى تابعها شوق واختصها بفقرات من مقال كتبه فى سنة ١٨٩٨ كما سبق أن رأينا .

لم تكن هذه المستعمرات التى فقدتها إسبانيا بعد الحرب ذات بال ، فهى لا تتجاوز كوبا وبورتوريكو والفيليبين وجزيرة جوام فى المحيط الهادى ، ولكن هول الكارثة كان فيما كشفت عنه من إفلاس السياسة الإسبانية الخارجية والداخلية ، وأحس الشعب الإسبانى بالخزى والعار بعد أن ضلله ساسته على طول قرن كامل ، وأدى هذا بالمفكرين والأدباء الإسبان إلى أن يتأملوا تلك النكبة ، وأن يشرعوا أقلامهم فى نقد أوضاعهم وتاريخهم وكيان أمتهم كله . وهكذا ولد ذلك الجيل من المفكرين والأدباء الذى انعكس تفكيره النقدى الحاد على كل مظاهر الأدب والفن ، فرأينا تأثيره فى فن المقال ، وفى الشعر الغنائى ، وفى الفن القصصى ، وفى المسرح ، وفى التفكير الدينى ، حتى فى فن التصوير والموسيقى .

أما فى ميدان الشعر فقد كانت هناك نهضة عظيمة بدأت أواخر القرن التاسع عشر بظهور ما يعرف باسم «**الاتجاه الحديث**» الذى تزعمه الشاعر النيكاراجوى روبن داريو (١٨٦٧ ـ ١٩١٦) ، وكان هذا الاتجاه خلفا للمذهب الرومانسى الذى كان فى طريقه إلى الزوال خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وكان أهم أعلامه **خوسيه ثوريليا José Zorrilla** (١٨١٧ ـ ١٨٩٣) . ثم أتى الاتجاه الحديث الذى كان يهتم بقيم الألفاظ وجرسها الموسيقى ودلالاتها على الألوان والظلال ، وكان من أعلامه مانويل ماتشادو (١٨٧٤ ـ ١٩٤٧) . وتعاصر هذا الاتجاه مع أعلام جيل ٩٨ الذين كان من أبرزهم **ميجل دى أونامونو** (١٨٦٤ ـ ١٩٣٦) **وأنتونيو ماتشادو** (١٨٧٥ ـ ١٩٣٩) **ورامون دل فاى إنكلان** (١٨٦٩ ـ ١٩٣٥) . ومن بين الشعراء الذين استفادوا من الاتجاهين ، وإن كان قد انفرد بعد ذلك بمذهب خاص ، **خوان رامون خيمينث** (١٨٨١ ـ ١٩٥٨) الذى كان يدعو إلى ما يسمى بالشعر الخالص أو المجرد ، وهو أول من نال جائزة نوبل من الشعراء الإسبان (سنة ١٩٥٦)[٨٢] .

وفى ميدان الأدب القصصى كان يسود إسبانيا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين الاتجاه الطبيعى الممعن فى الواقعية . وكان من أعلامه خوسيه ماريا دى بيريدا (١٨٣٣ ـ ١٩٠٦) وبيريث جالدوس (١٨٤٣ ـ ١٩٢٠) وإميليا باردو باثان (١٨٥١ ـ ١٩٢١) وبلاسكو إبانيث (١٨٦٧ ـ ١٩٢٨) . وفى أوائل القرن العشرين ظهرت بواكير جيل ٩٨ من الروائيين من أمثال أونامونو وأثورين (١٨٧٤ ـ ١٩٦٧) وبيو باروخا (١٨٧٢ ـ ١٩٥٦)[٨٣] .

وأما الأدب المسرحى فلابد أن نشير إلى شخصية الشاعر الغنائى والمسرحى خوسيه دى ثوريليا (١٨١٧ ـ ١٨٩٣) ، وهو يعد قمة الاتجاه الرومانسى ، وقد بدأ حياته متأثرا بفيكتور هوجو . واشتهر بقصائده المستلهمة من تاريخ إسبانيا فى العصور الوسطى ومن الملاحم البطولية القديمة ، وقد أدى به ذلك إلى الاهتمام بالتاريخ الأندلسى بصفة خاصة ، وفى شعره تصوير رائع لغرناطة الإسلامية ولاسيما فى ديوانه «**الشرقيات**» (وهو العنوان الذى استخدمه هوجو

من قبل) ، وقصيدته الملحمية «**غرناطة**» . وقد شارك فى الكتابة للمسرح فألف «**دون خوان تينوريو**» التى أصبحت تمثل منذ عرضها الأول فى سنة ١٨٤٤ فى أول نوفمبر من كل عام (يوم الموتى) حتى اليوم ، وهى خير ما يمثل المسرح الرومانسى . وخلال الربع الأخير من القرن الماضى وأوائل القرن العشرين يسيطر على الجو المسرحى فى إسبانيا خوسيه دى إتشيجاراى (١٨٣٢ - ١٩١٦)، ومسرحه رومانسى الطابع إلا أنه اتجه لا إلى التاريخ القديم بل إلى الموضوعات الميلودرامية العاطفية ، وتبدو فى مسرحه الصنعة المتأنية الدقيقة ، وتأثر فى مسرحياته الأخيرة بإبسن . وسيتدرج مما يفسر اتجاهه إلى الرمزية . وإتشيجاراى هو أول من فاز بجائزة نوبل من المسرحيين الإسبان فى سنة ١٩٠٤ . وقد خلفه على عرش المسرح خاثينتو بينافنتى (١٨٦٦ - ١٩٥٤) وهو من أخصب الكتاب إنتاجا وأعظمهم تنوعا . ومن أشهر مسرحياته «**دنيا المصالح**» (١٩٠٩) و «الحب الحرام» (١٩١٣)[٨٤] . وكان بينافنتى ثانى مؤلف مسرحى ينال جائزة نوبل فى سنة ١٩٢٢ . وكانت الاتجاهات المسرحية متعددة خلال هذه السنوات . فقد كان هناك من اهتم بالطابع الوعظى التعليمى مثل ليناريس ريفاس (١٨٦٧ - ١٩٣٨)، والمسرح الشعرى المستلهم من التاريخ الإسبانى وكذلك الكاتبين البرشلونيين خاثينتو جراو (١٨٧٧ - ١٩٥٨) وإدواردو ماركينا (١٨٧٩ - ١٩٤٦) . ومنهم من اهتم بالمسرح الغنائى الذى يعالج موضوعات متعلقة بحياة الأندلسيين (سكان جنوب إسبانيا) مثل الأخوين خواكين وسيرافين ألباريث كنتيرو (١٨٧١ - ١٩٣٨ و١٨٧٣ - ١٩٤٤) ومن طرازهما فى معالجة الموضوعات الشعبية كارلوس أرنيتشس (١٨٦٦ - ١٩٤٣) الذى أفرغ جهده فى مسرح غنائى ذى طابع وعظى[٨٥] .

وإنما أطلنا بعض الشىء فى تصوير الحياة الأدبية فى إسبانيا خلال أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن لكى ننتهى إلى أن إسبانيا التى عاش شوقى فى ربوعها خلال سنى منفاه لم تكن قفراً مجدبا ، بل كانت فيها حياة أدبية زاخرة بالنشاط ، ولا سيما فى ميدانى الشعر الغنائى والمسرحى . وهما مجالا عمل شوقى ، وقد أوردنا فيما سبق أسماء أعلام لهذه الفنون الأدبية كانوا معاصرين لشوقى ، وكان إنتاجهم مطروحا بين أيدى الناس أو معروضا على المسارح خلال السنوات التى قضاها فى برشلونة .

ومن بين هؤلاء الأعلام من قدرت له شهرة عالمية وترجمت ثمرات فكره إلى لغات أجنبية . حتى ظفر بجائزة نوبل . وكانت برشلونة بصفة خاصة - ومازالت - سباقة إلى نشر إنتاج هؤلاء الأدباء أو عرض آثارهم المسرحية . وما أكثر الكتب التى تنشر والروايات التى تعرض فى العاصمة القطلانية قبل أن تنشر أو تعرض فى مدريد .

فأين كان شوقى من هذه الحركة الأدبية ؟ وهل حاول أن يتتبع فى منفاه ما كانت تنتجه قرائح الشعراء والكتاب الإسبان ؟ وهل تردد على المسارح الكثيرة التى تحفل بها برشلونة والتى كانت تقدم محصولا بالغ الوفرة والخصوبة والتنوع من الروايات المسرحية ؟ وهذا مع العلم بأن الكتاب والشعراء الإسبان لم يدعوا أبداً الاهتمام بالتاريخ العربى الإسلامى فى أعمالهم الأدبية ، وكان حريا بشوقى أن يشعر بشىء من الفضول على الأقل لمتابعة مايكتبونه حول ماضى إسبانيا العربى !

الحقيقة أن شوقى كان بمعزل عن كل ذلك ، فلسنا نراه فى شعره ولا نثره يشير بكلمة واحدة إلى هذا الجو الأدبى الإسبانى مع أنه حاول منذ قدومه تعلم اللغة الإسبانية ، وكانت اللغة هى سبيله إلى الاحتكاك بأدب هذه اللغة . والحقيقة أن هذا شىء مؤسف لأن شوقى ، بطاقته الشعرية الكبيرة ، وبمالا ينكره عليه أحد من كونه رائداً للمسرح الشعرى ، لم يحاول أن يطلع على أدب هذه البلاد .

ولما تفسير هذه الظاهرة فقد سبق أن أشرنا إلى جو الاكتئاب الذى كان يسيطر عليه وهو فى منفاه البرشلونى ، وهو الذى جعله لا يكاد يتذوق طعما للحياة ، فظل منطويا على نفسه ، عاكفا فى برجه العاجى ، يجتر ذكرياته الماضية . ويبدو أن حماسته لتعلم اللغة الإسبانية سرعان ما تبخرت ، ولم يعد أمامه من عمل يزجى به ساعات فراغه الطويلة إلا مطالعة ما حمله معه من كتب عربية .

زاد شوقى الثقافى فى المنفى :

ومن المؤسف أننا لا نعرف على وجه التفصيل ما هى هذه الكتب التى حملها شوقى معه . ويذكر الأستاذ حسين شوقى أن من بين هذه الكتب كتاب «نفح الطيب» للمقرى[٨٦] ، ويمكن أن نضيف إليه - استنتاجا - بعض الكتب الأخرى مثل «**العقد الفريد**» لابن عبد ربه ، فقد كان هذا الكتاب من أحب الكتب إليه ، **وكان لا يكف عن مطالعته حتى شهور مرضه الأخير**[٨٧] . ويمكن أن نضيف إلى هذا الزاد الأندلسى كتاب «**قلائد العقيان**» لابن خاقان ، وتاريخ **ابن خلدون** ، أو على الأقل مقدمته التى وردت فى آخرها موشحة ابن الخطيب الغرناطى ، وهى التى عارضها شوقى بعد ذلك . ولا نظن أن بضاعة شوقى من الكتب الأندلسية والمغربية تجاوزت ذلك بكثير ، إذ لم يكن قد طبع من التراث الأندلسى إلا شىء ضئيل . أما الكتب الشرقية فيمكن أن نذكر منها تاريخ **ابن الأثير** ، **والأغانى**[٨٨] ، **والكشكول** الذى كان أول كتاب أدبى قرأه[٨٩] . وأما الدواوين فلابد أنه حمل منها جملة صالحة ، وأول ما نذكره منها دواوين **المتنبى** ، **والبحترى** ، **والبهاء زهير** ، وربما جاز أن نلحق بها ديوان **ابن خفاجة الذى أثنى عليه فى مقدمة** أول طبعة للشوقيات ، وكذلك بعض الكتب الدينية وبعض المعاجم .

ولم يكن هذا بالزاد الكثير الذى يكفيه خلال سنى منفاه الأربع ، ولهذا فقد طلب شوقى إلى صديقه أحمد زكى باشا (شيخ العروبة) أن يبعث إليه بالمزيد من الكتب ، فأرسلها إليه ، غير أن الرقيب العسكرى ردها إلى مرسلها فى اليوم التالى[٩٠] .

وعلى كل حال فيبدو أن شوقى لم يكن قارئاً مديما للقراءة صبوراً على معاناتها ، ويذكر سكرتيره أبو العز وهو يسجل آخر سنى حياته أنه كانت له «**مكتبة حافلة بالكتب القيمة وبها ما يزيد عن الألف سفر عربى وعن الخمسمائة بالفرنسية والتركية**»[٩١] وليس هذا العدد بالقدر الكثير الذى يتناسب ومكتبة أمير الشعراء . أما الدكتور طه

حسين فإنه يسجل أن شوقى كان فى أول أمره كثير القراءة ولكنه قصر بعد ذلك وتراجع ، مع أن وسائل الثقافة أتيحت له كما لم تتح لغيره مثل حافظ إبراهيم ؛ إذ كان له من النعيم والترف والراحة ما كان يستطيع معه أن يفرغ للدرس ساعات من نهار بين حين وحين[92] .ومثل هذا الحكم نجده أيضاً عند العقاد فهو فى تعليقه على مرثيته لمحمد فريد يقول إن زاد شوقى من القراءة لم يكن بعد الأربعين يتعدى القصص والنوادر[93] .

والحقيقة أننا لا نستطيع أن ندفع عن شوقى هذه التهمة ، فإذا كان ما حمله من كتب قليلا،وإذا كان حريصا على الاستزادة من مصادر الثقافة فهل كان يعجزه ذلك فى منفاه حتى بعد أن رد الرقيب العسكرى فى مصر مجموعة الكتب التى طلبها من صديقه أحمد زكى باشا؟ ألم يكن فى وسعه على الأقل أن يحصل على الكتب العربية التى كانت تنشر خلال مدة إقامته فى برشلونة فى إسبانيا نفسها ؟ ألم يكن فى وسعه أن يتصل بمراكز الدراسات العربية فى هذه البلاد وبأساتذة الاستشراق ، ولم تكن حيلة هؤلاء تضيق عن الحصول على قدر لا بأس به من الكتب العربية التى تعينهم على عملهم ؟

الدراسات العربية فى إسبانيا :

ويقودنا هذا إلى الحديث عن جو الدراسات العربية فى إسبانيا خلال أواخر القرن التاسع وأوائل العشرين . والحقيقة أن هذه الفترة كانت من أزهر فترات الاستشراق الإسبانى منذ أن بعث باسكوال دى جايانجوس الدراسات العربية والإسلامية من جمودها ، ويعد جايانجوس (الذى عاش بين سنتى ١٨٠٩ و١٨٩٧) رائداً لضرب جديد من الدراسات الأندلسية يقوم على تفهم صحيح لحضارة العرب فى إسبانيا وتقدير لمنجزاتها ، ومن أهم أعماله ترجمته لكتاب نفح الطيب إلى الإنجليزية ونشره لعديد من النصوص الأندلسية والموريسكية . غير أن أهم منجزاته على الإطلاق هو إعداده لطائفة كبيرة من تلاميذه خدموا الدراسات العربية طوال القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، نذكر فى مقدمتهم فرانسسكو كوديرا (١٨٣٦ - ١٩١٧) الذى قام بنشر مجموعة ضخمة من المصادر الأندلسية تحت عنوان «**المكتبة العربية الإسبانية**» منها تاريخ علماء الأندلس لابن الفرضى ، والصلة لابن بشكوال ، والتكملة لابن الأبار ، وبغية الملتمس للضبى ، وفهرسة ابن خير التى أعانه على إخراجها تلميذه خوليان ريبيرا . وفضلا عن عمل النشر والتحقيق أصدر كوديرا دراسات كثيرة حول التاريخ الأندلسى عالج فيها هذا التاريخ بحب وتقدير عظيمين .

ويستوقف نظرنا من بين هذه الدراسات المجلد الثامن الذى أصدره فى سنة ١٩١٧ (أى فى الفترة التى كان شوقى خلالها فى برشلونة) ، وهو يفرد فيه فصولا كثيرة عن فضل العرب على الحضارة الإنسانية ، ويتحدث عن حفاظهم على التراث الثقافى القديم وإضافاتهم إلى رصيد البشرية من المعرفة ، ويقول : إن العرب كانوا أكثر شعوب العصور القديمة والوسطى اهتماما بالعلم وأغزرهم تأليفا فى شتى صنوف المعارف .

ثم يشير إلى دور الأندلس الإسلامية فى عملية تنظيم المعارف العربية ونقلها إلى أوروبا ، ويدعو من أجل ذلك إلى الاهتمام بالدراسات العربية فى إسبانيا لا باعتبارها ترفا استشراقيا ، بل باعتبارها جزءاً من تراث إسبانيا الحضارى يمكن أن يفيد كثيرا فى تجديد نهضة بلاده الفكرية ، وبهذا يربط كوديرا بين الدراسات الأندلسية وواقع إسبانيا الثقافى والفكرى فى أيامه[94] . فقد كان اتجاه كثير من المفكرين المنتمين إلى جيل ١٨٩٨ داعيا إلى ربط إسبانيا بالفكر الأوروبى ، فإذا بكوديرا يعلن دعوة مضادة تماما لهذه ، فيقول : إن من الخطأ العمل على «أوربة» إسبانيا (أى صبغها بالصبغة الأوروبية) ، بل الواجب هو «تعريب» أوروبا . وعلى إسبانيا أن تسترد دورها الأندلسى القديم فى هذا التعريب[95] . وكانت هذه دعوة جريئة حقا فى ذلك الوقت الذى كان الناس فى أوروبا وإسبانيا خلاله لا يرون فى البلاد العربية إلا عالما متخلفا هو نهب لمطامع الدول الاستعمارية .

كذلك يستوقف نظرنا فى هذا المجلد نفسه ما كتبه حول التاريخ الإسلامى لزبونة وجرندة وبرشلونة والامتداد العربى على جانبى جبال البرتات (البيرينيه)[96] .

ولكوديرا فضلا عن هذه الأبحاث دراسة أخرى عن دولة المرابطين فى الأندلس ، أصدرها فى سرقسطة سنة ١٨٩٩ ، وهى تعد من الدراسات المجددة التى غيرت كثيراً من المفاهيم السائدة حول هذه الدولة ، وكان المستشرق الهولندى راينهارت دوزى الذى درس عصر الطوائف فى الأندلس يرى أن المرابطين كانوا شعبا متبربرا جاهلا حمله تعصبه الإسلامى على إفساد الحضارة الأندلسية التى كانت مزدهرة فى عصر الطوائف . وأتى كوديرا فأعاد بحث هذه المسألة ، وأنصف دولة المرابطين وبيّن فضلهم لا فى حماية الإسلام فى الأندلس فحسب ، بل كذلك فى الحفاظ على منجزاته الحضارية فى تلك البلاد[97] .

وإنما نشير بصفة خاصة إلى جهود كوديرا فى دراساته العربية والأندلسية لأننا نرى من الغريب والمؤسف أن شوقى كان معاصراً لهذه الجهود ، التى كانت ثمراتها فى متناول يده . ولو أنه عرفها وعرف صاحبها وتلاميذه - وكانوا يعملون فى جامعة سرقسطة وهى أقرب مدن إسبانيا الكبرى إلى برشلونة حيث أقام شاعرنا طوال منفاه - لأفاده ذلك كثيرا فى تعميق معرفته بالتاريخ الأندلسى ، وربما حمله ذلك على كتابة غير ما كتب فى مسرحيته «أميرة الأندلس» حيث اتبع الآراء التى نادى بها دوزى ، فدافع عن المعتمد بن عباد وغيره من ملوك الطوائف وشنها حملة عنيفة على المرابطين وهم الذين اضطلعوا بعبء حماية الإسلام فى الأندلس .

والغريب بعد ذلك أيضا أن نسجل أن كوديرا كان من أول المستشرقين الإسبان الذين انعقدت بينهم وبين بعض العلماء المصريين روابط صداقة متينة ، فكان بذلك من أول من كسروا نطاق العزلة التى كان يعيشها الاستشراق الإسبانى ، فنحن نعرف أنه كان يراسل

أحمد زكي باشا (شيخ العروبة) وأن العالم المصري الكبير قد أهداه مصورة لمخطوطة جديدة من كتاب «التكملة» لابن الأبار لم يكن كوديرا قد اطلع عليها أثناء نشره لهذا الكتاب في مدريد سنة ١٨٨٦، فعهد بها كوديرا لأحد تلاميذه وهو أنخل جونثالث بالنثيا، وقام هذا بنشر الزيادات الواردة في هذه المخطوطة، ومجموعة من الاستدراكات على الطبعة السابقة، وصدرت هذه الإضافات ضمن مجموعة من الدراسات العربية في مدريد سنة ١٩١٥ [٩٨].

أحمد زكي باشا هذا هو نفسه صديق شوقي الحميم الذي طلب إليه أمير الشعراء أن يبعث إليه بمجموعة من الكتب العربية، فحال دون ذلك الرقيب العسكري البريطاني. ألم يكن في وسع شوقي بحكم هذه الصداقة المشتركة أن يحاول معرفة كوديرا وأصحابه وتلاميذه من المشتغلين بالدراسات العربية، فيعرف ما لديهم ويعرفوا ما لديه [٩٩]؟ والإسبان كما نعرف شعب كريم يساعد الغريب ويحتفي به، وهم طيبو المعاشرة يألفون ويؤلفون، ولو أن شوقي سعى إليهم باعا لسعوا إليه ذراعا، وهل يشك أحد في أنهم لو عرفوا شوقي وهم يعانون نشر النصوص العربية وما فيها من شعر وأدب لتهللوا فرحا، ولسعدوا سعادة غامرة حينما يعلمون أن كبير شعراء العربية يعيش بين ظهرانيهم؟ كان بوسعهم حينئذ أن يمدوا شوقي بالكثير مما يعرفون حول تاريخ العرب وآثارهم في بلادهم وكان في وسعه أن يفيدهم بالكثير من علمه ومعارفه بأسرار اللغة العربية مما يعرف هو ويجهلون.

ولنذكر أن كوديرا كان خلال هذه السنوات التي عاشها شوقي في إسبانيا بمثابة شمس تدور في فلكها كواكب نيرة كثيرة. كان من تلاميذه من توفروا على دراسة الأدب، نذكر منهم صاحبه الأثير إلى نفسه خوليان ريبيرا (١٨٥٨ ـ ١٩٣٤) الذي توفر على دراسة الشعر الملحمي والغنائي، وطلع في سنة ١٩١٢ بنظرية جديدة حول أزجال ابن قزمان، وهي نظرية قدر لها أن تفتح أبواب البحث العلمي الخصب حول فني الموشحة والزجل الأندلسيين، وريبيرا هو الذي نشر عدداً من النصوص الأندلسية المهمة مثل كتاب قضاة الأندلس للخشني (سنة ١٩١٤) ثم تاريخ افتتاح الأندلس لابن القوطية (١٩٢٧)، وكان مثل أستاذه مقدرا للثقافة العربية والإسلامية أعظم التقدير. وكان من تلاميذ كوديرا كذلك أسين بلاثيوس (١٨٧١ ـ ١٩٤٤) الذي أصدر فيما بين ١٩١٤ و١٩١٩ دراسات عديدة حول الغزالي وغيره من أعلام الفلسفة والتصوف، ثم أصدر في سنة ١٩١٩ دراسته الثورية الرائدة حول تأثير قصة الإسراء والمعراج في الكوميديا الإلهية لدانتي. وكان من تلاميذ كوديرا جونثالث بالنثيا (١٨٨٩ ـ ١٩٤٩) الذي كتب كتابين موجزين قيمين، أحدهما حول تاريخ المسلمين في الأندلس، والآخر حول تاريخ الفكر الأندلسي [١٠٠].

كان شوقي بمعزل عن كل ذلك قابعا في داره بضاحية ڤالفدريرا، عازفا عن لقاء الناس، وهو يجتر ذكريات أمجاده في مصر، ويستدفع الفراغ والبطالة بتكرار النظر فيما حمله معه من كتب ودواوين قليلة، دون أن يفكر في زيادة حصيلته حتى من هذه الكتب، وهو قانع بمقامه في برشلونة التي لم يكن لها من الماضي العربي الإسلامي إلا ما لا يزيد على قرن من الزمان [١٠١]. بل إنه حتى لم يحاول تتبع هذا التاريخ ومعرفة شيء عنه، ولو فعل لوجد ضالته فيما كان يكتبه كوديرا في تلك السنوات حول هذا الموضوع بالذات، إذ كان يمثل جانبا من اهتماماته كما رأينا، كما أنه لم يحاول زيارة دار المحفوظات في برشلونة نفسها [١٠٢]، وفيها مجموعة كبيرة من الوثائق العربية، من بينها معاهدات تجارية بين ملوك أرغون وسلاطين المماليك بمصر وغيرهم من ملوك الإسلام في المغرب. وقد توفر على هذه الوثائق اثنان من تلاميذ كوديرا نشرا منها قدراً لا بأس به [١٠٣].

نهاية المنفى:

هكذا بقي شوقي في برشلونة حتى انتهت الحرب العالمية في أواخر سنة ١٩١٨ وبلغه نبأ السماح له بالعودة إلى الوطن، وطار قلبه فرحا، وهم بشد رحاله إلى مصر، إلا أن السلطات لم تسمح له بأن يباشر الرحلة على الفور، ومن ناحية أخرى وصل إليه نبأ وفاة والدته ففتّ ذلك في عضده، وحينئذ... حينئذ فقط فكر في زيارة جنوبي إسبانيا والتملي برؤية ما في مدنها من آثار عربية [١٠٤]. ومعنى ذلك أنه لو سمح له بالعودة لغادر إسبانيا بغير أن يعرف مدن الأندلس ولفقدنا بذلك شطراً مهما من أندلسياته!

ويشد شوقي رحاله على عجل فيستقل باخرة تحمله إلى جزر البليار، فينزل في «بلما» عاصمة جزيرة ميورقة Palma de Mallorca ويمضي هناك أسبوعا لا ننتظر فيه أن يحاول معرفة شيء عن تاريخ العرب والإسلام في هذه الجزر، وهو تاريخ طويل استمر نحو خمسة قرون ونصف قرن، ثم يسافر بعد ذلك إلى مدريد ويمضي بعد عدة أيام إلى الجنوب مارا بطليطلة، ويبدأ جولته في الأندلس بقرطبة ثم إلى إشبيلية، ويختم زيارته بغرناطة [١٠٥]. ثم يتأهب للعودة إلى مصر بعد أن بلغه في سنة ١٩١٩ نبأ السماح له بالرجوع.

ومن هذا نرى أن جولته في ربوع الأندلس لم تعد أن تكون من طراز تلك الزيارات العابرة التي تنظمها شركات السياحة لمن يقدمون إلى إسبانيا للتعرف على معالمها التاريخية على نحو خاطف سريع. غير أن الفارق هنا هو أن شوقي كان قد استعد لهذه الرحلة من قبل بقراءات حول تاريخ الأندلس وأدبها، وهي قراءات أفادته بغير شك، وإن ظلت في الواقع أقرب إلى السطحية وأبعد عن المعرفة الواعية العميقة.

آثار شوقي الأدبية في الأندلس

قضى شوقي في إسبانيا أربع سنوات أنتج خلالها مجموعة متنوعة من الآثار الأدبية قام بإحصائها وتصنيفها الباحثون الذين درسوا شعر شوقي وأدبه، وقد كان الأستاذ الدكتور صالح الأشتر الذي توفر على دراسة أندلسيات شوقي أكثر هؤلاء الباحثين استقصاء واستيفاء للموضوع [١٠٦]، على أنه كان قد أقام دراسته على أساس ما كان معروفاً حتى وقت كتابته من آثار شوقي الشعرية والمسرحية، ولم يكن ديوان «الشوقيات المجهولة» الذي عني بتحقيقه الدكتور محمد صبري

قد صدر بعد بجزئيه ، وقد استطعنا أن نستخرج من هذا الديوان الجديد مادة أخرى يمكن أن تضاف إلى الأندلسيات ، وإن كانت أقل مما كنا نتوقع .

ونورد فيما يلي تصنيفا موضوعيا لهذه الآثار الأندلسية :

أولا : الشعر الغنائي :

وهو يضم القصائد التالية :

١ ـ **«أندلسية»** : وهي نونيته التي عارض بها نونية ابن زيدون وتقع في ثلاثة وثمانين بيتا ، وتلحق بها ثلاثة أبيات من وزنها ورويها رسالة شعرية بعث بها إلى حافظ إبراهيم .

٢ ـ **«الرحلة إلى الأندلس»** وهي سينيته التي عارض بها سينية البحتري ، وتقع في مائة بيت وعشرة أبيات .

٣ ـ **«موشحة صقر قريش»** وهي التي عارض بها موشحة لسان الدين بن الخطيب ، وتقع في ستة وعشرين بيتا[١٠٧] ، كل بيت يبلغ عشرة أشطار ، فهي تتألف من ٢٦٠ شطراً .

٤ ـ **«مرثيته لوالدته»** وهي ميميته التي عارض بها مرثية المتنبي لجدته ، وهي تتألف من اثنين وخمسين بيتا .

٥ ـ قصيدة تائية في ذكر المنفى وتجربة النفي ، وهي تبلغ ثلاثة عشر بيتا .

٦ ـ أبيات بائية متفرقة يبدو أنها بقية من قصيدة ضاع أكثرها في وصف يوم ربيعي في برشلونة ، وجملة ما بقي من أبياتها تسعة عشر بيتا .

ثانيا : الشعر التاريخي :

وهو الذي يضمه كتاب **«دول العرب وعظماء الإسلام»** وهو مجموعة من الأراجيز التاريخية يبلغ عددها أربعا وعشرين قصيدة (بعد استبعاد موشحة **«صقر قريش»**) ومجموع أبياتها ١٤٠٥ .

ثالثا : الآثار النثرية :

وهي تضم عملين رئيسيين :

الأول مسرحيته النثرية **«أميرة الأندلس»** .

والثاني فصول من كتاب **«أسواق الذهب»** .

* * *

وأول ما نلاحظه أن حصيلتنا من شعر شوقي الغنائي تبلغ في جملتها نحو أربعمائة بيت . وتروعنا قلة هذا القدر بالقياس إلى المدة التي قضاها في الأندلس ، لاسيما ونحن نعرف خصوبة قريحة شوقي وسرعته في النظم مما شهد به الكثيرون من المتصلين به ، إذ يذكر سكرتيره أبو العز أنه نظم قصيدة **«قفي يا أخت يوشع خبرينا»** وهي تبلغ اثنين وثمانين بيتا في نحو ساعة ونصف ساعة[١٠٨] ، وأنه نظم قصيدة **«قم ناج جلق وانشد رسم من بانوا»** في حوالى الساعة[١٠٩] ، وأنه كان يعمل في رواياته المسرحية الأربع : علي بك الكبير وقمبيز والبخيلة والست هدى في وقت واحد ، ويملي على سكرتيره أبياتا من هذه أو تلك من المسرحيات[١١٠] . فإذا كان كل ما جادت به قريحة شوقي على طول أربع سنوات لا يتجاوز أربعمائة بيت (أي بمعدل مائة بيت في السنة) فمعنى ذلك أنه قد أصابه ركود وفتور وعزوف عن قول الشعر . وهو ما قد يوافق ما كان يستولى عليه من اكتئاب في مدة منفاه ، فقد أدى به هذا الاكتئاب إلى حالة من الكسل والتراخي والزهد في العمل . على أننا مع ذلك لا نستبعد أن يكون شوقي قد نظم شعراً غير الذي وصل إلينا ، إلا أنه لم يكشف عنه بعد . وإذا كنا نعرف أن شوقي كان يدون شعره على نحو غير منظم ـ كما فعل حينما سجل قصائده الرجزية في **«دول العرب وعظماء الإسلام»** على صفحات كتاب النحو الإسباني[١١١] ـ فإنه لا يدهشنا أن يكون شوقي قد فعل مثل ذلك بشعر نظمه في منفاه . ولهذا فربما كان من المفيد مراجعة الكتب التي كانت تؤنس شوقي في وحدته البرشلونية ، فقد تكشف هذه المراجعة عن آثار أخرى لشاعرنا لم تنشر بعد[١١٢] .

وثاني ما نلاحظه هو أن معظم شعر شوقي الغنائي معارضات لشعراء سابقين ، فقصائده الأربع الكبرى ليست إلا معارضات لأربعة شعراء ، اثنان منهم أندلسيان ، هما ابن زيدون وابن الخطيب ، واثنان مشرقيان هما البحتري والمتنبي ، ولا يبقى بعد ذلك من شعره الذاتي الخالص إلا قصيدة وبعض قصيدة . وفي لجوء شوقي للمعارضة مظهر آخر من مظاهر ركود قريحته ، إذ هو يعني أنه كان في حاجة إلى من يحركه ويستثيره للقول ، ما دام قد تعذر على ينبوع الشعر في داخله أن يتفجر من تلقاء نفسه . وفي اختياره للشاعرين الأندلسيين ما يكشف لنا عن ذوق شوقي ولون حساسيته . أما ابن زيدون فيبدو أن ألفته به لم تكن وليدة مقامه في الأندلس بل هي سابقة على هذا التاريخ ، فقد رأينا معارضة لإحدى مقطعاته من قبل في أثناء مقامه بمصر قبل منفاه . وأما ابن الخطيب فقد تولدت صحبته إياه في أيام المنفى وخلال قراءاته في بعض الكتب الأندلسية أو المغربية ، وبمعارضة شوقي لابن الخطيب نجده يخرج لنا أول موشحة بمعنى الكلمة . أما ما سبق لشوقي نظمه من شعر متنوع القوافي ـ وقد رأينا نماذج له من قبل مما كان نظمه في مصر ـ فهو من قبيل المسمطات ، ولم تكن فكرة الموشحة واضحة في ذهنه .

وتبقى بعد ذلك قصيدتا شوقي اللتان كشف عنهما ديوان **«الشوقيات المجهولة»** ، ولهما على صغرهما ونقص إحداهما قيمة خاصة لأن الشاعر قد تجرد فيهما من ربقة المعارضة فانطلق التعبير فيهما تلقائيا عفويا جميلا على نحو يجعلنا نأسف لعدم عثورنا على أمثال لهما فيما خلف شوقي من شعر .

وملاحظة ثالثة هي أن شوقي بكتابه **«دول العرب»** قد حاول القيام بأول جهد حقيقي في تتبع التاريخ الإسلامي وصياغته نظما . صحيح أن شوقي كان دائما مهتما بأحداث التاريخ، وأنه استلهم منها كثيراً من شعره السابق ، غير أن إشاراته التاريخية السابقة كانت ترد عرضا في ثنايا قصائده . أما هنا فيبدو أنه شرع في عمل كبير ، غير أنه لم يواصله بشكل منهجي منظم .

ونلاحظ أيضا فيما يتعلق بنتاجه النثري أنه ألف للمسرح بعد انقطاع طويل ، فقد ألف رواية علي بك الكبير في أثناء دراسته في فرنسا (بين سنتي ١٨٩١ و ١٨٩٢) . وها هو ذا يعود للكتابة للمسرح وهو في إسبانيا بعد أكثر من عشرين سنة . ولابد أن لهذا

دلالته . وكانت المسرحية هذه المرة مستوحاة من تجربته الأندلسية ، وإن كان قد أخر نشرها إلى أواخر سنى حياته فلم تظهر إلا سنة ١٩٣٢ .

أما كتاب «**أسواق الذهب**» فهو فصول نثرية ، أكثرها ملتزم للسجع . وقد نشر الكتاب فى سنة ١٩٣٢ . غير أن المشكلة فيه هو أننا نعرف من تقديم شوقى له أنه كتب بعض مقالاته أو معظمها وهو فى منفاه الأندلسى . غير أننا لانستطيع أن نحدد أى هذه الفصول كتب فى مصر . قبل المنفى أو بعده ، وأيها كتب فى إسبانيا . وعلى هذا فإن «**أسواق الذهب**» يمكن أن يضم جانب كبير منه إلى نتاج شوقى الأندلسى . غير أن الأمر هنا يتطلب دراسة متأنية فاحصة تحاول أن تميز منه ما تمت كتابته فى إسبانيا . ولهذا ينبغى التوقف فى أمره حتى تجرى هذه الدراسة .

أولا : الشعر الغنائى :

١ ـ «أندلسية»

نظم شوقى هذه القصيدة فى حدود سنة ١٩١٧ . يدل على ذلك ما ورد فى «الشوقيات المجهولة» [(١١٣)] من أن شاعرنا أرسل من الأندلس إلى رئيس تحرير «الأهرام» بيتين من «أندلسية جديدة» ، وطلب منه عرضهما على الشاعر إسماعيل باشا صبرى ليبدى رأيه فى معناهما فعرضهما عليه وهما :

يا سارى البرق يرمى عن جوانحنا ... بعد الهدوء ويهمى عن مآقينا
ترقرق الماء فى دمع السماء وما ... غاض الأسى فخضبنا الأرض باكينا

فأجابه صبرى بخمسة أبيات هى :

ياوامض البرق كم نبهت من شجن ... فى أضلع ذهلت عن دائها حينا
فالماء فى مقل والنار فى مهج ... قد حار بينهما أمر المحبينا
لولا تذكر أيام لنا سلفت ... ما بات يبكى دما فى الحى باكينا
يا آل ودى عودوا لا عدمتكم ... وشاهدوا ويحكم فعل النوى فينا
يانسمة ضمخت أذيالها سحرا ... أزهار أندلس هبى بوادينا

وقد نشرت هذه المساجلة الشعرية فى الأهرام بتاريخ ١٩ أبريل ١٩١٧ .

أما أبيات صبرى فقد أعيد نشرها فى مجلة الزهراء (فى ربيعى ١٣٤٦ / أغسطس ـ سبتمبر ١٩٢٧) [(١١٤)] مع إضافة ثلاثة أبيات أخرى لم تنشرها الأهرام وهى المطلع :

يـاأفق أندلس ببرق يجيبنا ... يبيت يضحك منا وهو يبكينا

وبيتان موضعهما بين الثالث والرابع من القطعة السابقة :

فهل نبيت فى أطلال قرطبة ... فى دار ولادة دمع ابن زيدونا
ألقوا خطيئاتهم فى حجر هيكلهم ... واستغفروا ثم عادوا غير خاطئينا

ويظهر أن أبيات صبرى قد أوحت لشوقى بأبياته التى يقول فيها من هذه القصيدة :

ويا معطرة الوادى سرت سحرا ... فطاب كل طروح من مرامينا

وما بعدها من أبيات . كما أن شوقى عدل بعض الألفاظ فى ثانى البيتين اللذين وردا فى الديوان ، إذ جعله كما جاءت الرواية فى الديوان :

لما ترقرق فى دمع السماء دما ... هاج البكا فخضبنا الأرض باكينا

ويدلنا هذا على أن شوقى حينما كاتب إسماعيل صبرى فى أبريل سنة ١٩١٧ لم يكن قد استكمل نظم نونيته بعد .

والقصيدة معارضة لابن زيدون القرطبى فى قصيدته التى قدم لها الفتح بن خاقان بقوله متحدثا عن حبه لولادة بنت المستكفى : [(١١٥)] «ولم يزل يروم دنو ولادة فيتعذر . ويباح دمه دونها ويهدر ... فلما يئس من لقياها ، وحجب عنه محياها . كتب إليها يستديم عهدها . ويؤكد ودها . ويعتذر من فراقها بالخطب الذى غشيه ، والامتحان الذى خشيه :

أضحى التنائى بديلا من تدانينا ... وناب عن طيب لقيانا تجافينا» [(١١٦)]

وقد قال ابن زيدون هذه القصيدة بعد اضطراره للفرار من قرطبة إلى إشبيلية . ومنعه من العودة إلى بلده . فبعث بقصيدته تلك إلى محبوبته ولادة يعبر عن حنينه إليها وألمه لفراقها ، وأنه مقيم على عهدها مهما حالت بينه وبينها المقادير . وكان لهذه النونية شهرة كبيرة فى كتب الأدب الأندلسى والشرق على السواء ، حتى لم يخل كتاب من كتب المختارات من بعض أبياتها . وإنها لجديرة بهذه الشهرة فقد وفق ابن زيدون فيها كل التوفيق ، إذ عبر عن مواجد الحب فى رقة تدل على صدق التجربة . لاسيما وهو يقارن بين أيام وصاله وأيام فراقه . ويلفت النظر أيضا فى القصيدة إيقاعها الموسيقى الذى يجعل منها آية فى حسن تجانس الكلمات والحروف . ولعل ابن زيدون استحق من نقاد الأدب القدماء بهذه القصيدة لقب «**بحترى الأندلس**» فهو أشبه الشعراء فعلا بالبحترى فى دقة حسه الموسيقى وتوفيقه فى اختيار الألفاظ . ويأتى شوقى فيقع اختياره على هذه القصيدة لكى يستهل معارضاته الأندلسية . فينظم نونيته [(١١٧)] :

ياناتح الطلح أشباه عوادينا ... نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

ونلاحظ أن شوقى فى معارضاته يحاول أن يختار من شعر من يعارضه ما قيل فى جو نفسى مشابه للجو الذى يملى عليه شعره هو ، بحيث لاتكون المعارضة مجرد تمرين لفظى ، وهو بذلك يهيئ لشعره أن يصدر عن تجربة أقرب إلى الصدق ، على الرغم مما فى المعارضة أصلا من اصطناع وتكلف . فالشاعران هنا يعبران عن تجربتين متقاربتين : كلاهما منفى مبعد عن وطنه تحول بينه وبين معاهده التى يصبو إليها ظروف قاهرة وأيد باطشة . ابن زيدون يمنعه بنوجهور الذين أحفظهم وأساء إليهم من العودة إلى قرطبة ، وشوقى تفرض عليه السلطة الاستعمارية التى تحتل البلاد أن يظل منفيا عن بلاده . غير أن الفارق بين التجربتين هو أن ابن زيدون عاشق يضنيه فراق حبيبته المقيمة فى قرطبة ، وشوقى عاشق أيضا ولكن لوطنه .

ولا نطيل المقارنة بين القصيدتين ، فقد كتب حولها الكثير ، غير أن علينا ـ ونحن فى معرض الحديث عن الأندلس فى شعر شوقى ـ أن نبين نصيب هذه البلاد من نونية شوقى .

إن ماذكرناه حول اختلاف الظروف التى أحاطت بالقصيدتين هو الذى جعل حظ الأندلس من « **أندلسية** » شوقى بالغ الضآلة ، فالقصيدة قبل كل شىء تغن بالوطن وحنين إليه وتصوير لألم الغربة . ولهذا فإن صورة مصر لا الأندلس هى التى تسيطر عليها سيطرة كاملة . وهى صورة مذهبة ، فهى عين من الخلد تسق ساكنيها بماء مسكى كالكافور ، وهى فاكهة للحاضرين وأكواب من الرحيق للغائبين . وماء النيل إذا أقبل حول أرضها إلى ذهب ، وهى الوطن المقدس مهد الأنبياء : فى النيل ألقت أم موسى بولدها وديعة غالية ومن أرجاء سيناء انبثق نور الله :

لكن مصر وإن أغضت على مقة　　عين من الخلد بالكافور تسقينا

......

ومصر كالكرم ذى الإحسان : فاكهة　　لحاضرين وأكواب لبادينا

......

والنيل يقبل كالدنيا إذا احتفلت　　لو كان فيها وفاء للمصافينا
ألق على الأرض حتى ردها ذهبا　　ماء لمسنا به الإكسير أو طينا
أعداه من يمنه التابوت وارتسمت　　على جوانبه الأنوار من سينا

فإذا كانت قصيدة ابن زيدون مناجاة هامسة لعاشق فرق القهر بينه وبين محبوبته ، فإن قصيدة شوقى قد تحولت إلى أغنية حزينة لمنفى عن وطنه ، ولكن موسيقاها التى بدأت حزينة باكية لا تلبث أن تتصاعد حتى تتحول القصيدة إلى نشيد وطنى عالى النبرات ، وذلك منذ بدأ الشاعر يتماسك ويحاول التجلد والتغلب على محنته :

نحن اليواقيت خاض النار جوهرنا　　ولم يهن بيد التشتيت غالينا
ولا يحول لنا صبغ ولاخلق　　إذا تلون كالحرباء شانينا
لم تنزل الشمس ميزانا ولا صعدت　　فى ملكها الضخم عرشا مثل وادينا

ولا ينسى الشاعر ما كلف به من التمدح بأمجاد مصر الماضية التى جعلت منها سيدة على العالم قبل أباطرة روما ، ولاينسى فى تعداد مآثر مصر القديمة أن يشير إلى الأهرام وما تمثله من خلود ذلك المجد وتحديه الزمن :

وهذه الأرض من سهل ومن جبل　　قبل القياصر دناها فراعينا
ولم يضع حجراً بانٍ على حجر　　فى الأرض إلا على آثار بانينا
كأن أهرام مصر حائط نهضت　　به يد الدهر لابنيان فانينا
إيوانه من عليا مقاصره　　يفنى الملوك ولا يبق الأواوينا

وهكذا تمضى القصيدة فى ذكر مصر والتشوق إليها ، ولا ينسى الشاعر البار بأمه العجوز أن يختم القصيدة بأمله فى العودة حيث قد استودع الله فى حلوان كنزاً يطلبه ويشتاق إليه ، تماما كما يشتاق إلى مصر أمه الأخرى :

إذا حملنا لمصر أو له شجنا　　لم ندر أى هوى الأمين شاجينا

أما الأندلس فلم يتحدث عنها شوقى إلا حديثا عابراً لايتجاوز عدة أبيات . وقد كان إسماعيل صبرى فى جوابه لبيتيه قد سأله عما إذا كان قد تبين دمع ابن زيدون فى دار ولادة من أطلال قرطبة . ولكن شوقى كان مشغولا عن ولادة وابن زيدون ـ وإن كان هو الذى ألهمه قصيدته ـ فقد كان له من التغنى بمصر والحنين إليها ما يجعله يتجاهل الجواب . هذا فضلا عن أن شوقى لم يكن قد رأى بعد شيئا من « أطلال قرطبة » ولا غيرها من آثار العرب فى الأندلس .

ومع ذلك فما كان له وهو المقيم فى ربوع هذه البلاد أن يخليها من ذكر ، ولكنه ذكر عام غائم الصورة . يكتفى الشاعر فيه بالإشارة البعيدة إلى ملك العرب السالف فى هذه البلاد وإلى أنه كان مبنيا على الدين والأخلاق ، وإلى وقوفه على أطلال هذا الملك وبكائه إياها ، وهو هنا يكرر التعبير الشائع فى وصف الأندلس من أنها كانت صورة من الفردوس :

آه لنا نازحى أيك بأندلس　　وإن حللنا رفيفا من روابينا
رسم وقفنا على رسم الوفاء له　　نجيش بالدمع والإجلال يثنينا
لفتية لاتنال الأرض أدمعهم　　ولا مفارقهم إلا مصلينا
لو لم يسودوا بدين فيه منبهة　　للناس كانت لهم أخلاقهم دينا
لم نسر من حرم إلا إلى حرم　　كالخمر من بابل سارت لدارينا
لما نبا الخلد نابت عنه نسخته　　تماثل الورد خيريا ونسرينا
نسق لراهم لنناء كلما نثرت　　دموعنا نظمت منها مراثينا
كادت عيون قوافينا تحركه　　وكدن يوقظن فى الترب السلاطينا

هذه الأبيات هى كل ما يتعلق بالأندلس من قصيدة شوقى ، والحقيقة أنها أضعف أجزاء القصيدة ، فالحديث فيها عن ماضى الإسلام فى هذه البلاد من الكلام المكرور المعروف الذى لايحوج قائله إلى الوقوف على رسوم ملك المسلمين الزائل هناك ، والمبالغة فى الحديث عن دموع القوافى التى سكبها الشاعر على ثرى ملوك الأندلس ، حتى كاد هذا الثرى يتحرك وحتى أوشك السلاطين أن يستيقظوا من غفوة الموت ـ كل ذلك من ضروب التهويل التى تكشف عن زيف تجربة شوقى ، فهو لم يقف على رسوم أى أثر أندلسى ، ولم يذرف دمعة على قبر أى سلطان إلا تخيلا من حصيلة قراءاته فى التاريخ الأندلسى وهو قابع فى داره البرشلونية .

ومع ذلك فإن نونية شوقى تظل رائعة من روائع شعره لا لما تضمنته من ذكر الأندلس ، بل لما فيها من تغنٍّ بمصر نابض بالحياة ، ومن موسيق حزينة عرف كيف يصور بها آلام الغربة والنفى .

٢ ـ « الرحلة إلى الأندلس »

تحت هذا العنوان نظم شوقى سينيته المشهورة :

اختلاف النهار والليل ينسى　　اذكرا لى الصبا وأيام أنسى[١٦٨]

وقدم لها بمقدمة نثرية مسجوعة تأنق فى صياغتها وتحدث فيها عن مناسبتها . وهو يصرح بأنه حينما وضعت الحرب أوزارها وأقبل السلام رأى الشاعر نفسه تدعوه لزيارة الأندلس فقصد إليه من برشلونة حتى تكتحل عيناه برؤية آثار العرب هناك .

ومعنى ذلك أن رحلته إلى الأندلس كانت فى نهاية سنة ١٩١٨ أو فى أوائل ١٩١٩ وذلك بعد أن بلغه نبأ السماح له بالعودة إلى مصر ، فرأى أن الواجب يقضى عليه بمطالعة آثار العرب فى الأندلس قبل عودته النهائية إلى مصر . وهذا هو الأمر الذى ذكرنا من قبل أنه يجعلنا نأسف لتأخر شوقى فى زيارة آثار العرب هناك إلى ذلك الوقت . وكان حريا بشوقى أن يجعل هذه الزيارة من أول ما يضطلع به منذ وصوله إلى إسبانيا ، ولو أنه فعل لتوقعنا منه أن يكون للأندلس حظ أوفر من شعره ،وأن تكون تجربته الشعرية الحاصلة من معرفته للآثار الإسلامية وتأمله إياها أعمق وأخصب .

وقد أفادنا ابن الشاعر بأخبار مفصلة عن هذه الرحلة وكيف تمت بالقطار من برشلونة الى مدريد ومنها إلى قرطبة بعد مرور عابر بطليطلة ، ومن قرطبة يتوجه الشاعر إلى إشبيلية ، ثم إلى غرناطة حيث يقيم أياما يختتم بها رحلته الأندلسية ، وبعد ذلك يستقل الباخرة إلى جنوا بإيطاليا ومنها بالقطار إلى البندقية ثم يتوجه من هذا الميناء بحراً إلى الإسكندرية .[١١٩]

وهذه الجولة التى يبدأها الزائر بقرطبة وينتهي بغرناطة مرورا بإسبيلية هى الجولة التقليدية المعتادة التى تنظم للسائحين ، فهذه المدن هى أهم العواصم الرئيسية التى تقوم فيها أشهر الآثار الإسلامية الأندلسية : المسجد الجامع بقرطبة ، وقصور بنى عباد ، والموحدين بإشبيلية فحمراء غرناطة . والحقيقة أن للمسلمين فى جنوب إسبانيا وفى غير هذه الحواضر الكبرى آثاراً كثيرة لا يحيط بها الحصر ، وهى إن لم تكن فى شهرة المعالم التى أشرنا إليها فإنها لاتقل عن تلك دلالة ؛ غير أن السائح المتعجل الذى يريد أن يعرف «شيئا» عن حضارة المسلمين فى هذه البلاد هو الذى يقنع بمثل تلك الجولات السريعة «على الطريقة الأمريكية» ، وما أكثر مانرى فى إسبانيا مثل هذه الزيارات التى تنظمها شركات السياحة لمجموعات كبيرة من السياح الأجانب يسوقونهم سوق القطيع لكى يروهم تلك الآثار الإسلامية فى العواصم الثلاث الأندلسية ، ومعهم دائما دليل محترف جاهل يردد على مسامعهم ترديد الببغاوات كلمات حفظها حول تاريخ هذه الآثار . ويتقبل السائح البرئ مايدلى إليه به الدليل من شرح أكثره غلط وتخليط وأحاديث خرافة . ولو أن شوقى زار الأندلس زيارة متأنية هادئة لكان أمره غير أمر هؤلاء السياح ولاستفاد من جولته كثيراً مما كان حريا بان يثرى تجربته ، ولو أن شوقى استغل مقامه فى برشلونة فاتصل بالمشتغلين بالدراسات العربية والإسلامية من العلماء المنتشرين فى شتى المدن الإسبانية لأعانه ذلك على أن يكون تصوره للأندلس أشمل وأعمق .

ومع ذلك فقد تهيأ شوقى بعض التهيؤ لهذه الزيارة ، فقد كان يؤنسه فى وحدته البرشلونية عدد من الكتب الأندلسية مثل نفح الطيب للمقرى وقلائد العقيان لابن خاقان مما كفل له معرفة مقبولة بما قدرت له زيارته من آثار .

على أن شوقى ظل دائما أسيراً للأدب الشرق فى منفاه ، ففى تقديم هذه الأندلسية الجديدة يصرح لنا بأن البحترى كان رفيقه فى ذلك الترحال ويعلل لنا ذلك بأنه «أبلغ من جلّى الأثر ، وحيا الحجر» ، وهو يمهد بذلك لتفسير معارضته للبحترى فى سينيته التى وصف بها إيوان كسرى :

صنت نفسى عما يدنس نفسى
وترفعت عن جدا كل جبس

ويقول شوقى بعد ذلك : «**ثم جعلت أروض القول على هذا الروى وأعالجه على هذا الوزن حتى نظمت هذه القافية المهلهلة ، وأتممت هذه الكلمة الريضة**»[١٢٠]

ومثل هذا القول غريب من شوقى ، فنحن نتيله من شاعر مبتدئ يشدو القول فى أول عهده بالشعر ، أما أن يقوله شوقى الذى تجاوز مرحلة النضج والاكتمال فهو أمر لايفسره إلا هذا المزيج المتناقض فى نفس شوقى من طموح إلى التفوق على شاعره المفضل البحترى من ناحية ، ومن اندفاع إلى تكبيل شاعريته بقيود فرضها هو على نفسه .

ويبدو طموح شوقى فى كونه أطال قصيدته إطالة مفرطة فبلغت مائة وعشرة أبيات ، على حين كانت قصيدة البحترى ستة وخمسين بيتا . ولكن تلك الإطالة جنت على كثير من أبيات السينية الشوقية إذ أتت قوافى كثير منها متكلفة كأنها أجبرت قسراً على اتخاذ أمكنتها فى أواخر الأبيات ، والحقيقة أن الألفاظ المنتهية بحرف السين مسبوقة بحرف ساكن وقبله حرف متحرك مما يقتضيه بحر الخفيف ليست كثيرة فى المعجم ، فأدّى ذلك بشوقى إلى اقتناص ألفاظ غريبة معجمية يبدو قلقها واضحا . ولنضرب عليها بعض الأمثلة : نقس (ضرب النواقيس) ، قس (موضع بين الفرما والعريش كان معروفا بصناعة النسيج الموشى) ، يخسى (يكل البصر) ، فطس (وصف للجن أتى به ليقابل بينه وبين أبى الهول الموصوف بأنه أفطس الأنف) ، عنس (الناقة شبه بها الريح التى امتطاها الشاعر) ، دهس (الأرض اللينة) ، حرس (القطعة من الدهر) ، عس (الحراسة الليلية) ، مُخسٌ (مسئ) ، قرس (شدة البرد) .... وهكذا . وأسوأ مافى الأمر أن هذه الألفاظ ، وكثير منها غير شعرى ، أتى فى أواخر الأبيات ، فأصبحت غرابتها وقلة استعمالها أقفالا تحول دون تمام فهم معانى الأبيات ، وتفسد الجرس الهامس الذى كان يمكن أن يضفى عليها جمالا موسيقيا .

هذا من ناحية الشكل الذى اتخذه شوقى قالبا لقصيدته . أما من ناحية الموضوع فقد هيأ شوقى نفسه ـ كما فعل من قبل فى النونية ـ لجو نفسى قريب من جو الشاعر الذى يستعد لمعارضته . أما البحترى فقد وقف على إيوان كسرى بالمدائن فوصف أطلاله وصفا جدد به ذكره ، فكانت سينيته هى التى «**بقى بها كسرى فى ديوانه أضعاف ما بقى شخصه فى إيوانه**» على حد قول صاحب «**الفتح القسى فى الفتح القدسى**» كما نقل عنه شوقى ، وكان هذا شاهدا على «**حسن قيام الشعر على الآثار** ، **وكيف تتجدد الديار فى بيوته بعد الاندثار**» . وأما شوقى ، فقد أراد بقصيدته كذلك أن يجدد ذكر الآثار الأندلسية التى وقف بها خلال زيارته للمدن الثلاث : قرطبة وإشبيلية وغرناطة .

على أنه شتان فى نبل المقصد والهدف بين الشاعرين . فالبحترى وقف على آثار قوم غير قومه ، فأشاد بذكرهم ونوه بمجدهم ، وليته وقف عند المدح لحضارة الفرس ، بل إنه نفذ من ذلك إلى السخرية من بداوة العرب وخشونة عيشهم ورثاثة مبانيهم فى شعوبية ذميمة ماكنا لنستغربها من شاعر مثل إسماعيل بن يسار أو بشار بن برد ، ولكن الغرابة فى أن ينطلق بها لسان شاعر عربى مثل البحترى :

حلل لم تكن كأطلال سعدى
فى قفار من البسابس ملس
ومساع - لولا المحاباة منى -
لم تطقها مسعاة «عنس» و«عبس»[122]

وأما شوقى فكان هدفه من قصيدته هو الإشادة بمجد العرب فى الأندلس والمدح بما خلفوه فيها من آثار .

وطبيعى أن نرى نصيب الأندلس من هذه القصيدة أوفر من نصيبها فى النونية التى لم نرفيها إلا إشارات باهتة مشوشة عن حضارة العرب فى هذه البلاد . هذا وإن كان الشاعر الذى لم يغب وطنه عن خياله لم يصل إلى ذكر الأندلس إلا بعد أن أنفق نحو أربعين بيتا من القصيدة فى وصف مصر ومشاهدها ومعالم حضارتها الحديثة والقديمة ، والتعبير عن حنينه إليها وشوقه إلى مطالعة معاهدها الحبيبة من جديد .

ويبدأ شوقى فى الحديث عن الأندلس فى البيت الخامس بعد الأربعين فيمهد له بالحديث عن دولة بنى مروان التى جددها عبد الرحمن الداخل فى الأندلس ، ويسأل هذا السؤال التقليدى الذى عهدناه فى مراثى الممالك الزائلة :

أين مروان : فى المشارق عرش
أموى وفى المغارب كرسى
سقمت شمسهم فرد عليها
نورها كل ثاقب الرأى نطس

ونلاحظ هنا كيف أدرك الإعياء قوافى شوقى فأدى به إلى التكلف والاعتساف ، كما نرى فى المقابلة بين عرش المشارق وكرسى المغارب . ثم يتحدث عن قرطبة ويقارن بين حاضرها إذ أصبحت قرية صغيرة بعد أن كانت هى المتحكمة فى مصير الغرب الإسلامى والمسيحى على السواء على أيام عبد الرحمن الناصر :

لم يرعنى سوى ثرى قرطبى
لمست فيه عبرة الدهر خمسى
غشيت ساحل المحيط وغطت
لجة الروم من شراع وقلس
فتنجلت لى القصور ومن فيـ
ـها من العز فى منازل قعس
وكأنى بلغت للعلم بيتا
فيه مالعقول من كل درس
قدسا فى البلاد شرقا وغربا
حجه القوم من فقيه وقس

وهو هنا يسترجع مشاهد حياة قرطبة فى القرن الرابع الهجرى وقصور الخلفاء الأمويين بها وما كان فيها من بيوت للعلم التى كان يحج إليها المسلمون والنصارى على السواء . والصور هنا منتزعة من الكتب التى قرأها حول ماضى قرطبة فى عصور ازدهارها فى أيام الناصر لدين الله . ويتخيل شوقى الخليفة الأندلسى العظيم فى موكبه وفى تدبيره لأمور البلاد ، لافى مملكته الإسلامية فحسب ، بل كذلك فى هيمنته على الإمارات النصرانية فى أيامه ، حينما كان يوسعه أن يعزل أميرا ويولى غيره :

وعلى الجمعة الجلالة والنا
صر نور الخميس تحت الدرفس
ينزل التاج عن مفارق «دون»
ويحلى به جبين «البرنس»

أراد شوقى أن يحمل كل هذه الأفكار فى بيتيه ، فأتت الصور متزاحمة تضيق عنها كلمات البيتين ، متنافرة لا يتصل بعضها ببعض ، إذ يريد الشاعر هنا أن يحدثنا عن عظمة موكب الخليفة وهو متوجه لصلاة الجمعة ، ثم هيبته وهو يتوسط جيشه تخفق عليه البنود ، ثم ينتقل فجأة إلى الحديث عن سياسته وقدرته على عزل أمراء النصارى وتوليتهم . وقد أراد شوقى أن يهول علينا بمعرفته بألقاب أمراء النصارى ، فذكر «الدون» (ولها إيحاء غير كريم إذا أخذت بمعناها العربى) ، مع أن لقب دون Don (اختصار للقب اللاتينى Dominus) إنما هو يقابل لقب «السيد» ، وكان يحمله فى الماضى نبلاء النصارى . ولكنه اليوم شائع يستخدمه الناس جميعا ، وأما «البرنس» فقد استخدم شوقى صيغته الإنجليزية[123] . وتبقى الصورة بعد ذلك مضطربة غائمة بينة التكلف .

ثم يتحدث عن المسجد الجامع فيحدثنا عن حاضره وقد تحول إلى كنيسة ، ولكن ذلك لايغضبه ولا يستثيره ، إذ إنه تراث لمحمد صار إلى عيسى عليهما السلام ، وكأن شوقى يعيد إلى ذاكرتنا تصويره لكنيسة أيا صوفيا التى استحالت إلى مسجد[124] :

كنيسة صارت إلى مسجد
هدية السيد للسيد
كانت لعيسى حرما فانتهت
بنصرة الروح إلى أحمد

غير أن الصورة هنا معكوسة . ويصف شوقى المسجد الجامع فيلجأ إلى المبالغة والتهويل مشبها إياه فى علوه وشموخه بجبلى ثهلان وقدس . ويتحدث عن محرابه المرمرى الذى تضل فى زخارفه الأبصار ، وعن استواء سواريه حتى كأنها الألفات التى كان يخطها قلم الوزير ابن مقلة :

ورقيق من البيوت عتيق
جاوز الألف غير مذموم حرس
أثر من محمد وتراث
صار للروح ذى الولاء الأمس

بلغ النجم ذروة وتناهى ... بين ثهلان في الأساس وقدس

مرمر تسبح النواظر فيه ... ويطول المدى عليها فترسي

وسوار كأنها في استواء ... ألفات الوزير في عرض طرس

والحقيقة أن هذه الأبيات قد قصرت عن تصوير ما بداخل مطالع مسجد قرطبة من رهبة وإحساس بالجلال والعظمة. وليس صحيحا ما قد يفهمه القارئ من ارتفاع المسجد وعلو جدرانه، وهو ما عبر عنه الشاعر ببلوغه النجم وبمساماته لجبلي ثهلان وقدس. فليس جمال المسجد الجامع نابعا من علو بنائه، وإنما من طراز عمارته العجيب وزخارفه التي تعد آية في الإحكام والاتساق. أما سواري الجامع (أي أعمدته) فإنها بانتظام صفوفها وبتشكيلات تيجانها وتشابكها تؤلف صورة توحي بالقدسية وتبعث في النفس مزيجا من الرهبة وطمأنينة الروح في الوقت نفسه، ولكن شاعرنا لم يصور منها إلا الجانب الشكلي الظاهري وهو استقامة جذوعها، ثم يفسد حتى هذه الصورة التي ليس فيها كبير جمال، فيشبهها بألفات كتبها ذلك الوزير الخطاط، وهو تشبيه فاتر لايكاد يوحي بشيء.

ثم يتحدث عن المنبر، فلا يعلق بذهنه من ذكرياته إلا أنه كان يعتليه فصحاء الخطباء من أمثال منذر بن سعيد قاضي الجماعة في قرطبة على أيام الناصر، وعن مكان المصحف العثماني الذي كان الأندلسيون يعتزون بوجوده في مسجدهم، ويختم كلامه عن المسجد فيقرر حقيقة تاريخية ليس هناك من لايعرفها وهو أنه من بناء عبد الرحمن الداخل وخلفائه من بعده:

منبر تحت منذر من جلال ... لم يزل يكتسيه أو تحت قس

ومكان الكتاب يغريك ريا ... ورده غائبا فتدنو للمس

صنعة الداخل المبارك في الغر ... ب وآل له ميامين شمس

وكنا ننتظر بعد الكلام عن قرطبة أن يحدثنا الشاعر عن آثار إشبيلية التي زارها واستلهم من نظره إلى قصور ابن عباد فيها مسرحيته «أميرة الأندلس»، ولكنه لا يشير إليها بشيء، بل ينتقل إلى غرناطة، ويخص قصر الحمراء مقر حكم بني الأحمر ملوك غرناطة، فيذكر موقعها الذي يرى الناظر منه قمم جبال شلير Sierra Nevada المجللة بالجليد:

من لحمراء جللت بغبار الدهر ... كالجرح بين برء ونكس

كسنا البرق لو محا الضوء لحظا ... لمحتها العيون من طول قبس

حصن غرناطة ودار بني الأحمر ... من غافل ويقظان ندس

جلل الثلج دونها رأس شيرى ... فبدا منه في عصائب برس

ويمضي في وصف غرف الحمراء وأبهائها وصفا جميلا إلا أنه أيضا لايكاد يتناول إلا الجانب الشكلي السطحي، ولايكتسب بعض الحياة إلا حينما يشير إلى ذكريات من سكنوا القصر من أمراء وأميرات يخص من بينهن «الثريا» حظية السلطان أبي الحسن النصري وجواريها. وفي هذه الإشارة إلماح إلى الأساطير المتعلقة بالفتن الثائرة في آخر أيام غرناطة، وهي الفتن التي كان لنساء القصر فيها دور كبير، ولعل شوقي سمع بعض هذه الأساطير من أحد أدلاء السياح في قصر الحمراء، وهي أساطير تتحدث عن مذبحة بني سراج وزراء غرناطة، وما خلفته من دماء مازالت تخضب حتى اليوم قاع الحوض الذي ينصب فيه الماء من أفواه تماثيل السباع:

وترى مجلس السباع خلاء ... مقفر القاع من ظباء وخنس

مرمر قامت الأسود عليه ... كلة الظفر لينات المجس

تنثر الماء في الحياض جمانا ... يتنزى على ترائب ملس

ويشير إلى نهاية ملك المسلمين في الأندلس وتسليم أبي عبد الله مفاتيح المدينة للملكين الكاثوليكيين ثم خروج موكبه الحزين الصامت ليتخذ الطريق إلى منفاه في المغرب:

آخر العهد بالجزيرة كانت ... بعد عرك من الزمان وضرس

فتراها تقول راية جيش ... باد بالأمس بين أسر وحس

ومفاتيحها مقاليد ملك ... باعها الوارث المضيع ببخس

خرج القوم في كتائب صم ... عن حفاظ كموكب الدفن خرس

ركبوا بالبحار نعشا وكانت ... تحت آبائهم هي العرش أمس

ولعل هذه الأبيات في تصوير مأساة السقوط الأخير هي أجمل ما في قصيدة شوقي، ففيها حياة لانراها في أوصافه السابقة. ويستخلص شوقي كعادته من المأساة موعظة خلقية حول سياسة الممالك وتدبيرها وما تنتهي إليه حينما تقبض على مقاليدها يد حمقاء مضيعة:

رب بان لهادم وجموع ... لمشت ومحسن لمخس

إمرة الناس همة لا تأتى ... لجبان ولا تسنى لجبس

وإذا ما أصاب بنيان قوم
وهي خلق فإنه وهي أس

وكأنما رأى شوق وهو يصف وداع بني الأحمر لغرناطة أن يلقى هو أيضا بتحية وداع لإسبانيا على كرم استضافتها له ، بغير أن يثير إخراج المسلمين منها فى نفسه حقداً ولا حفيظة ، فهو يشبه إسبانيا بجنة الخلد ويشيد باعتدال جوها وجمال نسائها ، ويختم كلامه بالإشارة إلى أبنائه وما يدينون به من فضل لإسبانيا التى شبوا فى أكنافها ، وهو فضل لن ينى شوق وأبناؤه عن التحدث به والثناء على إسبانيا من أجله :

يا ديارا نزلت كالخلد ظلا
وجنى دانيا وسلسال أنس
محسنات الفصول لا ناجر فيها
بقيظ ولا جمادى بقرس
لا تحس العيون فوق رباها
غير حور حو المراشف لعس
كسيت أفرخى بظلك ريشا
وربا فى رباك واشتد غرسى
هم بنو مصر لا الجميل لديهم
بمضاع ولا الصنيع بمنسى
من لسان على ثنائك وقف
وجنان على ولائك حبس

ويختم شوق مطولته بهذين البيتين الرائعين يشير فيهما إلى الماضى وكيف تستخلص منه دروس للحاضر :

حسبهم هذه الطلول عظات
من جديد على الدهور ودرس
وإذا فاتك التفات إلى الما
ضى فقد غاب عنك وجه التأسى

٣ ـ موشحة صقر قريش :

هذه هى ثالثة أندلسيات شوق الكبار ، وقد أفردها للحديث عن قصة عبد الرحمن بن معاوية الداخل وملحمة دخوله الأندلس بعد أن فتك العباسيون فى الشرق بأسرته المروانية وورثوا خلافة الإسلام فى سنة ١٣٢ هـ . (٧٥٠ م .) . فقد استطاع عبد الرحمن الفرار من بنى العباس ، وأمعن فى الهرب من موطنه فى رصافة الشام حتى وصل إلى ساحل الشمال الإفريقى المطل على أرض الأندلس . وهناك استدعاه موالى بنى أمية وحزبهم القوى فى الأندلس ، فاجتاز المضيق ، ولكن أمير الأندلس القائم حينئذ يوسف بن عبد الرحمن الفهرى لم يكن مستعداً للتسليم لهذا الأمير ، فخاض معه حربا ضروسا انتهت بانتصار عبد الرحمن وبتأسيسه إمارة بنى أمية المستقلة فى سنة ١٣٨ (٧٥٦) . وحاول أبو جعفر المنصور ثانى خلفاء بنى العباس إشعال الثورات ضده فى الأندلس ، ولكنه ضرب على أيدى المتمردين فى صرامة وقوة حتى إن خصمه اللدود أبا جعفر المنصور هو الذى أطلق عليه لقب « صقر قريش » اعترافا بعلو همته وحسن تدبيره لذلك الملك الجديد الذى أورثه لأبنائه من بعده .

وقد رأى شوق أن يستخدم فى هذه الملحمة ذات الموضوع الأندلسى قالبا أندلسيا خالصا كذلك ، فاختار هذا الفن الذى ابتكره الأندلسيون منذ أواخر القرن الثالث الهجرى ، هذا وإن كانت الموشحات فى الغالب شعراً غنائيا وجدانيا لا يستخدم كثيراً فى الموضوعات القصصية الملحمية .

ومن جديد نرى كيف تسيطر حمى المعارضة على شوق فى هذه الموشحة أيضا ، فهو يعارض بها موشحة لسان الدين بن الخطيب :

جادك الغيث إذا الغيث همى
يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلما
فى الكرى أو خلسة المختلس

ولعل الذى يبرر لشوق معارضة ابن الخطيب هنا هو أن الشاعر الوزير الغرناطى نظم موشحته هذه وهو فى المغرب حينما نفى إليه مع سلطانه محمد الغنى بالله فى سنة ٧٦٠ (١٣٦٠) ، فنظم هذه الموشحة يتشوق إلى بلاده ويصف معاهده فيها وينتهى فيها إلى التسليم لله وقضائه فيما أصابه من محنة النفى . فكان اشتراك الشاعرين فى هذه الغربة التى فرضت عليهما هو الذى أوحى لشوق بمعارضة صاحبه ، ولهذا فقد بدأ موشحته الطويلة بمقدمة طويلة بستة أبيات (١٢٥) عبر فيها أيضا عن آلام الغربة والمنفى .

وقد كانت موشحة ابن الخطيب بدورها معارضة لموشحة سابقة للشاعر الأندلسى إبراهيم بن سهل الإسرائيلى الإشبيلى :

هل درى ظبى الحمى ان قد حمى
قلب صب حله عن مكنس
فهو فى حر وخفق مثلما
لعبت ريح الصبا بالقبس

وقد أورد ابن خلدون فى مقدمة تاريخه موشحة ابن الخطيب ثم نقلها المقرى فى كتابه نفح الطيب . كما نقل أيضا أجزاء من موشحة ابن سهل (١٢٦) . ولابد أن شوق قرأها وتمثلها فى كتاب « نفح الطيب » الذى كان من رفاقه فى منفاه .

غير أن التشابه بين الموشحتين يقف عند مقدمة شوق التى بث فيها آلامه وعذاب غربته . غير أن شاعرنا لا يعبر عن هذه الآلام تعبيرا مباشراً ، وإنما رمز فيها لنفسه بذلك البلبل الحزين الذى فارق موطنه . ومع أنه يعيش فى ظل الجنة فإنه لا يكف عن التألم والبكاء حنينا إلى إلفه (١٢٧) :

من لنضو يتنزى ألما
برح الشوق به فى الغلس
حن للبان وناجى العلما
أين شرق الأرض من أندلس

بلبل علمه البين البيان
بات في حبل الشجون ارتبكا
في سماء الليل مخلوع العنان
ضاقت الارض عليه شبكا
كلما استوحش في ظل الجنان
جن فاستضحك من حيث بكى
ارتدى برنسه والسنا
وحطا خطوة شيخ مرعش
وبرى ذا حدب إن جنا
فإن ارتد بدا ذا قمر.

وقد وفق شوقي توفيقا عظيما في هذه المقدمة . وفي وصفه لذلك البلبل الذي أضفى عليه من نفسه الكثير ثم في مناجاته لليل وفي المقارنة بين الطائر وبين نفسه . فكلاهما «نازح أيك وفريق» . ثم في تأمله لأحوال الدنيا وتقلب صروفها . وهو تأمل ينهيه شوقي بحكمة رائعة :

قلب الدنيا تجدها قيما
صرفت من أنعم أو أبؤس
وانظر الناس تجد من سلما
من سهام الدهر شجته القِسي

غير أن التوفيق لا يحالف الشاعر حينما يود بعد ذلك التمهيد أن ينتقل إلى قصة الداخل . فإذا به يوجه نداءه إلى شباب الشرق يدعوهم إلى قراءة سيرة ذلك البطل . ويسألهم إن كانوا يريدون منه أن يروى لهم خبره . فمثل هذا النداء والسؤال مصوغين في هذا الأسلوب التعليمي الوعظي يفسدان ذلك الجو الغنائي الذي استهل به شوقي موشحته .

ثم يمضي في سرد الخبر فيذكر نهاية الدولة الأموية وتآمر العباسيين عليها . ويستطرد فيذكر استغلال طوائف المتمردين للدعوات الدينية واتخاذها وسيلة للوثوب بالسلطة . إلا أنه لا يدافع عن الدولة الأموية ، بل يندد بما ارتكبته من مظالم ولاسيما في حق آل البيت ، ولا شك أن حديثه عن الجذوع التي غطاها المصلوبون إنما هو إشارة إلى زيد بن علي بن الحسين الذي قتل في سنة ١٢٠ وابنه يحيى بن زيد الذي قتل وصلب في سنة ١٢٦ . وقد جازاهم الله بظلمهم فابتلاهم بمن هو أظلم منهم .

ومن هنا ينتقل إلى هرب عبد الرحمن الداخل من تنكيل بني العباس . ثم يشير إلى تلك القصة المأساوية : قصة عبوره الفرات هو وأخيه الأصغر . وتلويح الجنود لهما من الشاطىء بأن يعودا ولهما الأمان . ثم ما كان من عودة أخيه الصغير وذبح الجنود إياه .

ويتوقف شوقي قليلا فيعود إلى إحدى استرسالاته الغنائية فيخاطب من استبد به اليأس لما أحاط به من محن وخطوب فيدعوه إلى التفاؤل والتمسك بحبل الرجاء ، وليأخذ العبرة من عبد الرحمن الداخل :

أيها اليائس مت قبل الممات
أو إذا شئت حياة فالرجا
لا يضق ذرعك عند الأزمات
إن هي اشتدت وأمل فرجا
ذلك الداخل لاقى معضلات
لم يكن يأمل منها مخرجا
قد تولى عزه وانصرما
فمضى من غده لم ييأس
رام بالمغرب ملكا فرمى
أبعد الغمر وأقصى اليبس

وكأن الشاعر هنا يقوم بدور الجوقة في تعليقها على ما يحدث على المسرح أو الراوي في الحكاية الشعبية .

ويعود فيتحدث عن مسيرة الداخل الطويلة المضنية عبر شمال إفريقية ، ومن لحق به من موالي آبائه مثل بدر خادمه . وعن إقلاله من المال إلا من بقية جوهر كانت بعثت إليه به أخته . ويصف أحوال الشمال الإفريقي . وما كان يدور فيه من حروب وفتن عند مرور الداخل به . ويتحدث عن أخلاق عبد الرحمن وحزمه وانصرافه عن اللهو والصيد واهتمامه بالجاد من الأعمال .

ثم يخاطب الشاعر المركب التي اجتاز عليها الداخل مضيق جبل طارق إلى أرض الأندلس في استرسالة غنائية أخرى تخفف من جفاف السرد التاريخي . ويعود بعد ذلك فيجمل في بيتين ما شاده الداخل من ملك بني على الخُلق . ولا يدع شوقي أبداً إنهاء مثل هذا الحديث بموعظة من مواعظه التي يعد فيها الأخلاق أساساً لكل دولة راقية .

ويخاطب الشاعر نفسه بعد ذلك ، ويسرح به الخيال في تأمله لأحوال الأندلس إبان عظمتها وحضارتها ، ويتخيل ترف القصور الأندلسية ونساءها الجميلات المرفهات اللاتي كن يطأن الحرير وينقلن أقدامهن في أخلاط الطيب .

وبعد موعظة أخرى عن تقلب الدنيا يعود لمخاطبة صقر قريش مشيدا ببطولته . ثم يتحدث عن وفاته ودفنه في «قصر المنية» ويتساءل : أين قبر الداخل ؟ فإذا لم يعرف مكانه الذي قبر فيه فماذا يهم ؟ لقد كان الداخل صقراً والصقور لا تعرف لها مدافن . وقبور العظماء على أفواه الناس أو تتجدد هممهم ومآثرهم على أيدي عظماء آخرين .

ويختم الشاعر موشحته بكلمة أخرى وعظية لا يضيف فيها جديدا إلى ما قال . غير أنه يقحم فيها ذكر الهرم وبانيه إقحاما لم يكن له ما يقتضيه . وكان الأولى أن يكون الختام هو هذه الكلمة الجميلة السابقة حول قبور العظماء .

لقد كانت موشحة صقر قريش موفقة بوجه عام، بل لعلها أجمل أندلسيات شوقى. وربما كان من أسباب توفيقها مزاوجة شوقى بين الطابعين القصصى والغنائى. وقد كان شوقى فيها أمينا على أحداث التاريخ بصفة عامة. ولكن العناصر القصصية والغنائية خففت من جفاف السرد الذى اتسمت به أراجيز «دول العرب» فكان بين الأثرين بون شاسع. كما أن القالب الذى صيغ فيه هذا العمل وهو قالب الموشحة بما فيها من تنويع للقوافى أضفى على شعره هنا موسيقية جميلة. تكفل بها أيضا بحر الرمل الذى استخدمه بما فيه من نغمات رتيبة يمكن أن تنساب رقيقة هادئة فى مواضع الحنين والتعبير عن الحزن. ويمكن أن تدوى فى مواضع القوة والحماسة.

وقد تابع شوقى فى سرده لأحداث حياة الداخل ما ورد فى كتاب «نفح الطيب» نقلا عن مؤرخ الأندلس ابن حيان[١٢٨]. على أنه تستوقف نظرنا إشارة وردت فى وصف أخلاق عبد الرحمن فى البيت الثامن عشر:

هجر الصيد فما يعنى به وهو بالملك رفيق ذو اصطياد

فى هذين الشطرين إلماح إلى خبر يذكر فيه أن عبد الرحمن كان خارجا إلى الثغر فى بعض غزواته فوقعت غرانيق (ضرب من طيور الماء) فى جانب من عسكره وأتاه بعض من كان يعرف كلفه بالصيد يعلمه بوقوعها ويشهيه بها ويحضه على صيدها فأطرق ثم جاوبه:

دعنى وصيد وقع الغرانق فإن همى فى اصطياد المارق
فى نفق إن كان أو فى حالق إذا التظت هواجر الطرائق
كان لفاعى ظل بند خافق

إلى آخر الأشطار

غير أن هذا الخبر لم يرد فى نفح الطيب الذى كان جل اعتماد شوقى عليه. وإنما فى مصدرين لم يعرف أنهما طبعا إلا فى ليدن (هولندا) ومدريد قبل حلول الشاعر ببرشلونة بعدة عقود[١٢٩]. فلعل أحد هذين الكتابين كان من مقتنياته أثناء منفاه.

كذلك تلفت نظرنا إشارة شوقى إلى نساء الأندلس الفاتنات اللاتى يطأن أخلاط الطيب وثياب الحرير (البيت الثانى والعشرين):

ها هنا كنت ترى حول الدمى فاتنات بالشفاه اللعس
ناقلات فى العبير القدما واطئات فى حبير السندس

فهذه إشارة إلى اعتماد الرميكية جارية المعتمد بن عباد وإلى بركة الطيب التى أمر المعتمد بن عباد أن تتخذ لها فى ساحة قصره حتى تخوضها هى وجواريها[١٣٠]. فالرميكية هى التى سوف يجعلها شوقى إحدى بطلات مسرحية «**أميرة الأندلس**».

٤ – مرثيته لوالدته:

كان شوقى لا يزال فى برشلونة حينما بلغه نبأ انتهاء الحرب وإعلان الهدنة فى أواخر سنة ١٩١٨، وقد استطاره النبأ فرحا لأنه كان بشيرا بقرب عودته إلى وطنه، غير أنه لم يلبث أن تلقى ذلك النبأ الجديد الفاجع، وهو وفاة أمه العجوز، فانقلب فرحه حزنا وأسفا على فوات رؤيتها قبل موتها. وكان شوقى كما ذكرنا وكما يصرّح بذلك سكرتيره أبو العز من أشد الناس برا بوالدته[١٣١]. فلم يلبث أن جاشت نفسه بهذه المرثية:[١٣٢]

إلى الله أشكو من عوادى النوى سهما
أصاب سويداء الفؤاد وما أصمى

ويذكر أبو العز وشارح الديوان أن شوقى نظمها بعد ساعة من وصول خبر الوفاة إليه. وأنه كان من فرط تأثره لا يطيق النظر إلى هذه المرثية بعد. فبقيت مستورة ضمن أوراقه الخاصة حتى نشرت فى الصحف غداة وفاته هو.

ولا شك فى أن مثل هذا الرثاء للأم لابد أن يكون أصدق ما يمكن أن تجود به قريحة شاعر. وأكثره تلقائية. غير أن الذى يفاجئنا فى هذه القصيدة أنها هى أيضا معارضة لقصيدة المتنبى فى رثاء جدته:[١٣٣]

ألا لا أرى الأحداث مدحا ولا ذما
فما بطشها جهلا ولا كفها حلما

ويذكر فى تقديم قصيدة المتنبى أنه ورد عليه كتاب جدته من الكوفة تشكو شوقها إليه وطول غيبته عنها فتوجه نحو العراق ولم يمكنه وصول الكوفة. فكتب إليها كتابا يدعوها للحاق به. فقبلت كتابه وحمت لوقتها سرورا به وغلب الفرح على قلبها فقتلها.

وربما يستبد بالمرء العجب حينما يرى شوقى فى مثل هذا الموقف الذى لا يصدر فيه الشاعر إلا عن عاطفة صادقة – شارعا فى معارضة شاعر قديم... فالمعارضة فى الغالب تقتضى جهدا واعيا يطمح فيه الشاعر المتأخر إلى أن يقيس نفسه بالمتقدم حتى يثبت تفوقه عليه. فهل يسعنا أن نظن ذلك بشوقى فى مثل هذا المقام؟

كلا بغير شك. والذين علقوا على القصيدة ذكروا شدة انفعاله. وأنه نظمها فى غمرة هذا الانفعال وبعد ساعة واحدة. وأنه ستر قصيدته وكان يتجنب العودة إلى النظر فيها. بل لم يسمح بنشرها فى حياته. ولا شك أنهم صادقون فى تعليقهم. وأنه كان صادقا فى حزنه وألمه وشعره. فالأمر هنا أجل من أن يقيس نفسه بالمتنبى أو يحاول مطاولته... ذلك ترف لم يكن يسمح به لنفسه إنسان محزون يعتصر الألم قلبه. فكيف نفسر هذه المعارضة التى نراه يترسم فيها فعلا خطى المتنبى فى معانيه بل وحتى فى ألفاظه؟

ربما فسر لنا ذلك التوافق الغريب بين حالتى الشاعرين. فكلاهما غريب عن وطنه. يستبد به الشوق إلى أمه (فقد كانت جدة المتنبى بمثابة أمه فعلا). وكلاهما مستبشر بقرب لقائها بعد طول غياب. ثم يأتيه خبر الوفاة المفاجىء. فيسد عليه باب فرحة لم تتم. فتجيش نفسه بالرثاء.

هذا من ناحية الظروف التى أحاطت بالمرثيتين . أما من الناحية الفنية فالمعارضة تفسر لنا مدى تشبع شوقى بالمتنبى حتى كأن شاعر الكوفة العظيم كان يقبع فى وعى شوقى الباطن ويسيطر عليه سيطرة كاملة ، وقد رأينا أن صلة شوقى بالمتنبى كانت صلة قديمة منذ أيام طلبه العلم فى فرنسا ، بل ولا بد أن تكون أقدم من هذه الصلة . ولست أظن إلا أن شوقى كان يحفظ كل شعر المتنبى أو معظمه حتى إنه كان لا يستطيع من إساره فكاكا . ولهذا فقد فاضت قريحته بهذه المعارضة بصورة تلقائية صادقة .

على أننا على الرغم من اعترافنا بصدق شوقى وانطلاقه من مشاعره فإن قصيدته أتت دون قصيدة المتنبى بكثير . ولم ينقذها ذلك الصدق من آفات التقليد والمحاكاة .

على أننا لو نظرنا إلى نصيب الأندلس من هذه المرثية لوجدناه ضئيلا محدوداً ، وهو يعترف بذلك بل ويؤكده حين يذكر أنه لم يكن يجد طعما للحياة فى ربوع إسبانيا مادام بعيداً عن والدته وعن أمه الكبرى مصر :

نزلت ربى الدنيا وجنات عدنها
فما وجدت نفسى لأنهارها طعما
أريح أريج الملك فى عرصاتها
وإن لم أرح مروان فيها ولا لخما
إذا ضحكت زهوا إلىّ سماؤها
بكيت الندى فى الأرض والبأس والحزما
أطيف برسم أو ألم بدمنة
أخال القصور الزهر والغرف الشما
فما برحت من خاطرى مصر ساعة
ولا أنت فى ذى الدار زايلت لى هما

٥ ـ تائيته فى ذكر المنفى :

نظم شوقى هذه القصيدة على مايبدو فى أول عهده بالمنفى فى برشلونة ، ولكنه لم يتمها ، وقد نشرتها الرسالة فى ١٥ أبريل ١٩٣٣ بعنوان «**شوقية لم تنشر**» ، ثم أعاد نشرها الدكتور محمد صبرى [١٣٤] .

وهى قصيدة حوارية تقوم على «قالت» و«قلت» . ويتخيل فيها شوقى صاحبة له من جميلات الأندلس مع تربين لها ـ على طريقة عمر بن أبى ربيعة ـ وهى تسائله عن منفاه وركوبه البحر بما يكتنفه من خطر ، فيجيبها بصبره على الشدائد وبتسليمه بقضاء الله فى صبر وجلد :

وسقيمة الأجفان لا من علة
تحى العميد بنظرة وتميته
وصلت كتيبها الحديث بضاحك
صاح كمؤتلف الجمان شتيته
قالت تغربت الرجال فقلت فى
صبح أريد مجانى فأبيته
قالت نفيت فقلت ذلك منزل
وردته كل يتيمة ووردته
قالت رماك الدهر قلت فلم أكن
نكسا ولكن بالأناة رميته
قالت ركبت البحر وهو شدائد
قلت الشدائد مركب عودته
قالت أخفت الموت قلت أمفلت
أنا من حبائله إذا ما خفته
لو نلت أسباب السماء لحلنى
أجل يحل لحينه موقوته

ثم يتحدث عن شماتة الشامتين فيه ، وهو موضوع أشرنا إلى مدى تأثيره فى نفسه حتى ظل يذكره بعد عودته ، ولكنه يعلن أنه لا يحفل بذلك ، فتسائله صاحبته عما إذا كان مقدما على هجاء من آذوه . فيعلن ـ كالعهد به فى إيثار السلامة ـ عزوفه عن الهجاء ، ولكنه يفسر ذلك بترفعه عن ذلك ، إذ إنه ينزه بيانه عن الهجو والوقوع فى الأعراض :

قالت : لقد شمت الحسود فقلت : لو
دام الزمان لشامت لحفلته
قالت . كأنى بالهجاء فلاتدا
سارت فقلت : هممت ثم تركته
أخذت به نفسى فقلت لها : دعى
ما شاءت الأخلاق لا ماشئته
من راح قال الهجر أو نطق الخنا
هذا بيانى عنها نزهته
الله علمنيه سمحا طاهرا
نزه الخلال وهكذا علمته

والقصيدة سلسة التعبير يضفى عليها الحوار الهادىء حركة سريعة فى غير عنف ولا ضجيج . وهى تصور طبيعة شوقى اللينة الهادئة . ونلاحظ أن الشاعر قد اهتدم بعض أبياتها فى قصائد له أخرى مثل قوله من قصيدته فى لبنان : [١٣٥] .

الشارعات الهدب أمثال القنا
يحى الطعين بنظرة ويميته

فالشطر الثانى من هذا البيت هو نفسه الشطر الثانى من مطلع قصيدته الأولى مع تصرف قليل .

٦ ـ بائيته فى وصف يوم ربيعى فى برشلونة :

نشرت مجلة الرسالة هذه الأبيات (فى ١٥ أكتوبر ١٩٣٣) بعنوان «فى الأندلس» ، ووصفتها بأنها «أبيات مبعثرة نظمها أمير الشعراء فى الأندلس» [١٣٦]

والأبيات فى وصف يوم من أيام الربيع فى برشلونة . وقد استدللنا على ذلك بأن فيها ذكراً للبحر وهياج أمواجه ، وما كان شوقى ليرى مثل هذا المشهد إلا فى أثناء إقامته بهذه المدينة البحرية . والأبيات

ـ مع كونها على مايبدو بقية لقصيدة طويلة لم يحتفظ منها إلا بقطع غير متصلة ـ تشتمل على تصوير بديع لجانب من جوانب الطبيعة الإسبانية . فهى تنتمى إلى هذا الشعر الهادىء النبرة الذى لم ينظمه شوقى تحقيقا لمطامح كبيرة مثل ما نظمه فى المعارضات أو قصائد المناسبات الجليلة . بل هو شعر خفيف قريب إلى النفس . وإن المتأمل ليأسف لأن شوقى لم يكثر من هذا الشعر الذى أعتقد أنه يمثل قدرته الكبيرة على التصوير الجميل .

يقول شوقى :

ويوم من صبا آذار حلو
فقدناه وما بلغ الشبابا
نصور من حلى النيروز وجهها
وجمع من زخارفه اهابا
فراق صباحه صحوا وزهوا
ولذ ضحاه حاشية وطابا
تناثر فى البطاح حلى وأولى
على الآفاق فانتظم الهضابا
وسالت شمسه فى البحر تبرا
على مثل الزمرد حين ذابا
كأن نسيمه نفس العذارى
طعمن الشهد أو ذقن الحبابا
تمناه ابن عباد صبوحا
اذا حث المزاهر والشرابا

وهكذا يرسم شوقى صورة لهذا اليوم الربيعى الذى بدأ صحوا جميلا تنسكب أشعة شمسه الذهبية على مياه البحر . وتهب نسماته على الرياض طيبة ذكية . ولا ينسى الشاعر أن يربطه بجانب من ماضى الأندلس الإسلامى . فالمعتمد بن عباد كان يتمنى مثل هذا اليوم حتى ينصرف فيه إلى مجلس من مجالس شرابه وطربه .

على أن الجو لا يلبث أن ينقلب وقت الظهيرة . وما أكثر ما يتغير الجو فى إسبانيا بين لحظة وأخرى . فإذا بالرياح تهب ، وبالسماء تتلبد بالغيوم ويتبدل ذلك الحسن قبحا ، وتهيج أمواج البحر ويسطع عليها البرق فكأنما تتجدد فيه تلك الواقعة القديمة بين نبى الله موسى وفرعون وقومه . أو كأن البحر يعج بأساطيل الحرب :

وما قدرت أن سيجن ظهرا
ولم تكن القيامة لى حسابا
تشعث لمة واغبر وجها
ودلى مشفرا وافتر نابا
وبدل حسن ذلك السمت قبحا
وأصناف النعيم به عذابا
وضج البحر حتى خيل موسى
أتى بعصاه أو فرعون آبا
وأبرق فى السحاب كأن سرا
بأسطول الجزيرة قد أهابا

وأود أن أنوه هنا بذلك التشخيص الرائع فى البيت الثانى حينما يصف اليوم بتشعث شعره واغبرار وجهه وتدلى مشافره والافترار عن أنيابه ، فهذا مشهد لا ينبع إلا عن خيال مفتن فى التصوير . وفيه حركة سريعة الإيقاع تبث فى النفس الرهبة .

ونأتى إلى المشهد الثالث ، وهو ذلك المنظر البديع الذى طالما يشهده المقيم فى إسبانيا ، وهو منظر تساقط الثلوج ذرات بيضاء كأنها القطن المندوف مع سطوع أشعة الشمس بين وقت وآخر متخللة قطع الغيوم :

كأن شعاعها فى الثلج نار
لفارس حولها ضربوا القبابا
أو الحسناء يوم العرس جنت
لزفت الغلائل والنقابا
أمن سحر السماء فأمطرتنا ؟
فكان الدر والذهب المذابا
تروق العين من بيضاء حال
كما ترب بالستر الرابيا
مناديف عسجد ظفرت بقطن
لما تألوه ندفا والتهابا
وقطعن الثلوج لكل روض
وكل خميلة منها ثيابا
أمن صور مجللة فراء
وولدان مسربلة جبابا

والبيت الأخير تصوير للفتيات الإسبانيات وقد خرجن فى مثل هذا اليوم الذى تغمر الثلوج البيضاء فيه الشوارع والحدائق بينما تلتمع عليها أشعة الشمس ، وهن يرتدين معاطف الفراء . والأطفال وقد ألبستهن أمهاتهن ثيابا ثقيلة مختلفة الألوان . وجمال أطفال إسبانيا فى مثل هذه الأيام آية من الآيات لا يقدرها إلا من رآها ولا تصورها إلا ريشة مقتدرة مثل ريشة شوقى .

ثانيا : الشعر التاريخى :

نظم شوقى هذه المجموعة من الأراجيز التى يضمها كتابه « **دول العرب وعظماء الإسلام** » لأول إقامته فى برشلونة . وقد أشرنا إلى ماذكره ابن الشاعر من أنه غطى بهذه الأراجيز كتاب النحو الإسبانى الذى كان يتعلم فيه ؛ وكانت أول ما اشتغل بنظمه فى منفاه[137] .

ويضم كتاب « **دول العرب** » ألفا وأربعمائة بيت من الرجز موزعة على أربع وعشرين قصيدة أو فصلا . على أنه لم ينشر إلا بعد وفاة الشاعر فى مارس سنة ١٩٣٣ .

ونود أن نلفت النظر إلى كون هذه الأراجيز هى فاتحة ما كتبه شوقى ، وهو يصور ـ كما جاء فى مقدمته ـ جو الكآبة الذى كان يخيم عليه ، حتى نراه ينصرف عن الشعر الغنائى الذى كان ميدانه الحقيق إلى هذه المنظومة التاريخية التى لا تخرج عن كونها شعراً تعليميا لا ينتظر أن تتألق فيه شاعرية شوقى .

ولا يكتم شوقي الهدف التعليمي التربوي من الكتاب ، إذ يقول بعد أن أشار إلى أنه ألفه استدفاعا للفراغ والعطالة :[١٣٨]

حتى أراد الله أن نظمت
من سير الرجال ما استطعت
علما بما نبت في الأحداث
جلائل الأعمال والأحداث
إن الصبي ما تغذيه اغتذى
فاذكر عليه في المثال المحتذى

فهو يستهدف بالكتاب تعليم الناشئة وتهذيبهم بذكر أخبار الدول وعظماء التاريخ . ويعلن أنه يحذو في نظم هذه السير حذو من تقدمه من ناظمي التاريخ . ولم يشر شوقي إلى أحد من هؤلاء . غير أنه يمكن لنا أن نرى في كتب التراث الأندلسي إشارات إلى أقدم من عالجوا هذا اللون المنظوم من التاريخ . فقد سبقوا إليه منذ القرن الثالث الهجري . إذ كان منهم يحيى بن الحكم الغزال (المتوفى سنة ٢٥٠ هـ . تقريبا) وتمام بن علقمة (المتوفى سنة ٢٨٣ هـ) .[١٣٩] ونظم ابن المعتز (ت ٢٩٦) بعد هذين أرجوزته في ذكر دولة الخليفة العباسي المعتضد . على أن أبرز مثل لهذه الأراجيز التاريخية وأشبههم بأن يكون شوقي قد ترسم خطاه هو أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه (ت ٣٢٨) . فقد نظم أرجوزة طويلة تبلغ نحو أربعمائة وخمسين بيتا في التاريخ لاثنين وعشرين عاما من خلافة عبد الرحمن الناصر لدين الله (٣٠٠ - ٣٢٢هـ) وقد أورد ابن عبد ربه هذه الأرجوزة كاملة في كتابه « العقد الفريد » .[١٤٠] ويرجح الدكتور صالح الأشتر أن شوقي قد سار في أراجيزه على نهج منظومة لسان الدين بن الخطيب « رقم الحلل في نظم الدول »[١٤١] . وربما كان هذا صحيحا . إذ لا يستبعد أن يكون شوقي قد اطلع على هذه المنظومة فقد كانت قد طبعت في تونس في سنة ١٣١٦ (١٨٩٩ م) . غير أني أعتقد أن كتاب ابن عبد ربه كان أقرب إلى شوقي وأيسر منالا ، وكان بغير شك بين الكتب التي حملها أمير الشعراء معه في منفاه ، كما يصرح أبو العز أن كتاب « العقد الفريد » كان أحب الكتب إليه قبل مرضه وبعده .[١٤٢]

ويفرد شوقي بعد المقدمة الأولى ، التي يحمد الله فيها ويثني عليه ويذكر هدفه من تأليف الكتاب ، أربع أراجيز تمهيدية يتناول فيها موضوعات اللغة العربية والتاريخ والوطن . وكأنه يريد أن يؤكد انتماءه العربي والقومي المصري والإسلامي . ثم يبدأ الحديث عن السيرة النبوية الشريفة ، فإذا انتهى شرع في ذكر الدول الإسلامية المتعاقبة ، موجها اهتمامه إلى موضوعات جانبية رآها جديرة بأن تفرد لها فصول خاصة . فيتناول : الخلفاء الراشدين ، وخلافة أبي بكر ، وخلافة عمر ، وعمر وخالد بن الوليد ، ومقتل عمر ، وعثمان بن عفان ، وعلي بن أبي طالب ، ومعاوية . ثم يفرد فصلين لاثنين من كبار القواد أصحاب الفتوح : عمرو بن العاص وخالد بن الوليد ، ولعله رأى أنه أطال كثيرا في سير هؤلاء الرجال . فنجده يفرد فصلا واحدا لدولة بني أمية كلها . وبعد الفصل المقحم على الكتاب وهو « موشحة صقر قريش » ، يعود إلى نسق التاريخ فيتحدث عن خلافة عبد الله بن الزبير ، ثم يتحدث عن دولة بني العباس مفتتحا إياها بخلافة السفاح . ويختص داعية العباسيين أبا مسلم الخراساني بفصل آخر ، ثم يذكر سيرة أبي جعفر المنصور . وينتقل فجأة بعد ذلك إلى دولة الفاطميين وهو آخر فصول الكتاب .

ونرى من هذا العرض أن شوقي لم يسر على خط واضح في توزيع فصول كتابه أو أراجيزه ، إذ لا نجد بينها اتساقا . ويظهر أنه كان عازما على أن يكتب تاريخا طويلا منظوما لكل دول الإسلام مرتبة على العصور ، ولكن الملل لم يلبث أن أصابه ، فعمد إلى الإيجاز في الفصول الأخيرة ، ووقف عند الدولة الفاطمية .

ونصيب الأندلس من هذا الكتاب قليل لا يتجاوز عدة أبيات وردت في آخر الفصل المفرد لبني أمية . إذ يشير إلى تجديد عبد الرحمن الداخل لدولة أجداده في الأندلس . ولكنها أبيات لا تقارن بموشحته التي أفردها لسيرة صقر قريش .[١٤٣]

والحقيقة أن مثل هذا الشعر لا يعدو كونه نظما تعليميا . غير أنه لا يخلو هنا وهناك من أبيات فيها بريق شعر شوقي وقدرته على التصوير .

ثالثا : الآثار النثرية :

مسرحية أميرة الأندلس

لا شك في أن أهم آثار شوقي النثرية مسرحية « **أميرة الأندلس** » .

وهناك خلاف حول تاريخ تأليف هذه المسرحية . مصدره أنها لم تنشر إلا في آخر أيام شوقي سنة ١٩٣٢ ، وكانت آخر ما قدم من مسرحيات . ويعتقد ابن أمير الشعراء أن أباه ألف هذه المسرحية في برشلونة في السنوات الثلاثة الأولى من مقامه هناك . وهو يصرح بذلك في كتابه[١٤٤] وكذلك في الرسالة الخاصة التي وجهها إلى الدكتور صالح الأشتر[١٤٥] . غير أن الباحث السوري يخالف ابن الشاعر ويسجل عليه تناقضه حينما قال في كتابه (ص : ٦٣ - ٦٤) : إن إشبيلية هي التي أوحت إلى أبيه بتلك الرواية « في قصرها المذكور التي بالأطياف المحبوبة لروايته » وكذلك يستشهد الدكتور الأشتر بما قاله أبو العز من أن شوقي كان قد شرع خلال اصطيافه بالإسكندرية عام **١٩٣١** في تأليف روايتي عنترة وأميرة الأندلس[١٤٧] . على أن الدكتور محمد صبري يفيدنا ببيان حول هذا الموضوع ربما كان فيه حل للخلاف . ذلك أنه يروي نقلا عن الدكتور سعيد عبده أن شوقي كتب « أميرة الأندلس » أثناء إقامته هناك وأنه أتى بها من المنفى في مجلدات كانت أضخم محصول نثري له ، فلما نجحت روايتا « **مجنون ليلى** » و« **كليوباترا** » أخذ يعيد النظر في « **أميرة الأندلس** » ، وكانت طويلة جدا ومفككة حتى انتهى بها الأمر إلى حجم كراسة ، ومع ذلك كانت فاشلة عند تمثيلها منذ الليلة الأولى[١٤٨]

وقد نفهم من هذا البيان أن شوقي شرع في تأليف الرواية فعلا وهو في منفاه في برشلونة ، وأنه جمع مادتها التاريخية وقام بكتابة مسوداتها الأولى هناك ، وأنها كانت طويلة ومفككة كما يذكر سعيد

عبده . فلما عاد إلى مصر أخذ يهذبها ويعيد النظر فيها ويختصرها حتى انتهى بها إلى حجمها الذى صدرت به . أما ما يقوله حسين شوق من لقاء شوق أطياف مسرحيته فى قصر إشبيلية فكلام إنشائى لا يثبت للنقد . وأعتقد أن الدكتور الأشتر محق فى دفعه . فشوق لم يمر بإشبيلية إلا مروراً عابرا حتى إنه لم يذكرها فى أندلسيته . ثم إنه من الواضح أن شوق قد أخذ معظم مادة كتابه من كتاب «**نفح الطيب**» وأبطال المسرحية الرئيسيون شخصيات تاريخية لا يحتاج الشاعر إلى استيحائها من جدران قصر أثرى .

ونلاحظ أيضا أن فى كلام الدكتور سعيد عبده مبالغات مفرطة فليس من المعقول أن يكون شوق قد كتب المسرحية فى «مجلدات» عديدة ، إذ إنه كان يعرف أصول التأليف المسرحى منذ شبابه المبكر أثناء دراسته بفرنسا . ولا يعقل أن يكتب شوق بعد تمرسه وخبرته مسرحية بهذا الطول . وإنما المعقول هو ما ذكرنا من أن المادة التى جمعها هى التى انتظمتها تلك «المجلدات» (وإن كنت أظن أنها عدة دفاتر) .

والشيء الغريب فى هذه المسرحية كما سجل ذلك الدكتور محمد مندور[١٤٩] أن يكتبها شوق نثرا مع أنها من أولى المسرحيات بأن تكون شعرية . فبطلها المعتمد بن عباد ملك شاعر . وكان بوسعه أن يستغل من شعره المحفوظ الصحيح أكثر مما استغل فى روايته لا سيما وأنه شعر على مستوى عالٍ من الجودة يفوق فى كثير من الأحيان من اتخذوا من الشعر حرفتهم . هذا مع أن شوق ألف مسرحية مثل «**الست هدى**» شعراً ، وهى بموضوعها ولغتها أجدر بأن تصاغ صياغة نثرية .

على أن الدكتور مندور يثنى على لغة شوق النثرية فى هذه المسرحية . إذ إنها تخلصت من أثقال المحسنات البديعية المتكلفة التى نجدها فى غير ذلك من آثاره مثل «أسواق الذهب» . فأتى نثره هنا مرسلا فى الغالب . وهذا حق . فإن لغة شوق فى «**أميرة الأندلس**» تمثل نضج شوق وامتلاكه لناصية البلاغة فى قصد وبغير تكلف .

وتدور الرواية حول نهاية ملك المعتمد بن عباد ، ذلك الأمير الشاعر المترف الذى كان أشهر ملوك الطوائف فى الأندلس . ومن المعروف أن سلطان المرابطين يوسف بن تاشفين هو الذى أنهى عصر الطوائف ، وخلع هؤلاء الملوك ومن بينهم المعتمد وأمر بنفيه وتسييره إلى مدينة أغمات المغربية هو وأسرته حيث قضى آخر سنى حياته سجينا .

وتتألف المسرحية من خمسة فصول.يبدأ الفصل الأول بتلخيص بوادر الأزمة،فنرى بعض رجال بلاط المعتمد يتحدثون عن أحوال المملكة . ونفهم من ذلك الحديث تأزم موقف المعتمد فى إشبيلية وابنه الظافر فى قرطبة . وتقص بثينة ابنة المعتمد قصة لقائها بفتى قرطبى يدعى «حسونا» ابن أحد التجار الأغنياء وكانت قد التقت به فى سوق الكتب بقرطبة . ونعرف من الحديث أن هناك علاقة حب بدأت تنعقد بين الأميرة والفتى . ثم نرى بعد ذلك سفير ملك قشتالة ابن شاليب اليهودى الذى أتى ليجبى الإتاوة من المعتمد . ولكنه يهجم على الملك فيستشيط هذا غضبا ويأمر بقتله . وفى الفصل الثانى نتعرف على أحوال المجتمع الإشبيلى وما يسوده من اضطراب ، عن طريق أحداث يشترك فيها حريز بن عكاشة بطل الأندلس . وسطو اللصوص على خان إشبيلى كان فيه أخو الملك الإسبانى . وهو يحمل معه جوهراً ثمينا . ويكون هذا الجوهر بصدفة محضة من نصيب ابن حيون أحد الموجودين فى الخان . وفى الفصل الثالث نعلم أن التاجر أبا الحسن وهو والد حسون قد غرقت مراكبه وضاعت فيها أمواله . ويتقدم ابن حيون متنكراً فى زى شيخ مغربى فيقدم له من المال ما ظفر به فى الخان، ثم نرى بثينة تقدم أيضا إلى الدار متنكرة فى زى فتى . وتتحدث مع حسون الذى أحبته فى قرطبة بغير أن يعرفها . ويقص عليها خبر مقتل أخيها الظافر فى قرطبة بعد أن أبلى هو نفسه أحسن البلاء فى الدفاع عنه . ويكتشف أهل الدار فى النهاية حقيقة الأميرة بثينة المتنكرة . وفى الفصل الرابع نرى جنود المرابطين وقد هاجموا إشبيلية،ويخرج لهم المعتمد فيقاتلهم فى شجاعة ولكنه يهزم ويسقط أسيراً فى أيديهم فيحملونه إلى أغمات . أما الفصل الأخير فنرى فيه المعتمد أسيرا فى سجن أغمات وهو يتحدث مع زوجته الرميكية وهما يعبران عن حزنهما لفقدهما أخبار ابنتهما بثينة فى غمرة القتال الدائر فى إشبيلية . ونعرف أيضا أن التاجر أبا الحسن قد عثر على بثينة أسيرة عند أحد قواد المرابطين وأنه عرفها واستنقذها ثم نراه هو وابنه وصديقه ابن حيون يهربون من الأندلس وينتقلون إلى أغمات حيث يتمكنون من دخول سجن المعتمد . وتكون المفاجأة السعيدة للملك الأسير حينما يلتقى بابنته ويبارك زواجها من حسون ويقتسم ابن حيون ثروته مع حسون والمعتمد . ونسمع أيضا بخبر آخر سعيد وهو أن يوسف أمر بإعداد دار أخرى حسنة التأثيث لأسيره المعتمد بعد أن رق له وذكر بلاءه فى الجهاد معه ضد ملك الإسبان . وبهذا تنتهى المسرحية بعد أن خففت هذه النهاية السعيدة من جو مآسيها الحزينة .

المسرحية مزاوجة بين الحقائق المعروفة حول نهاية ملك المعتمد بإشبيلية وأسره بأغمات وبين بعض الأحداث الخيالية مثل قصة الحب بين ابنة الملك والفتى حسون ابن التاجر القرطبى . وقد قصد شوق إلى ذلك قصداً حتى يخفف من حدة المأساة التى تتمثل فى فقد الملك الشاعر لعرشه . والقصة الخيالية الموازية لخط المأساة الرئيسية يبدو فيها التكلف والافتعال ، كما أنه كثيراً ما يقوم على صدف بعيدة عن المنطق . غير أن شوق قد أجاد فى رسم ملامح الشخصيات الرئيسية وأهمها شخصية الملك الشاعر المعتمد . وإن كان قد أضفى عليه من الفضائل أكثر مما يعرفه التاريخ له .

كما أن شوق أحسن استخدام ما ورد فى المصادر التاريخية وأهمها نفح الطيب للمقرى . فمعظم الشخصيات الحقيقية المشتركة فى المسرحية قد عرفها التاريخ وترجم لها المؤرخون . ونذكر منها فضلا عن المعتمد : زوجته الرميكية[١٥٠] . وابنته بثينة[١٥١] . وابنه الظافر الذى قتل فى قرطبة[١٥٢] . وبطل الأندلس حريز بن عكاشة[١٥٣] . واللص المشهور البازى الأشهب[١٥٤] .

كذلك نرى كثيراً مما يرد فى المسرحية عَرَضاً من أخبار صحيحا تشهد به المصادر التاريخية . فهو فى تصويره لتقلب أهل قرطبة وكثرة تمردهم على السلطان ، كما نرى فى قول بثينة وهى تتحدث عن ولاية أخيها الظافر : «آه من قرطبة وفجاءاتها ... وويلى على أخى الظافر

من هذه الولاية الحمراء التي لم يقلدها أمير إلا قتل أو عزل ... »[155]، فهذا الكلام يتفق مع ما يقوله المقرى فى وصف أهل قرطبة : «**كالجمل إن أثقلت عليه الحمل صاح وإن خففت عنه الحمل صاح**»[156].

ونرى مثل ذلك فى وصف بثينة لسوق الكتب فى قرطبة ، فهذا الكلام يوافق ما جاء فى مفاخرة مشهورة بين الفيلسوف القرطبي والطبيب الإشبيلى ابن زهر ، إذ يتبين من هذه المقارنة إلى أى حد يهتم القرطبيون بالكتب والعلم[157] . ونفس الشئ نجده فى الحديث عن مجبنات شريش[158] . وفى كثير من التفاصيل الأخرى التى تدل على أن شوقى قد أحسن استغلال النصوص الأندلسية حول المعتمد ومأساته وحول المجتمع الأندلسى وعاداته وتقاليده والحياة الثقافية فيه .

على أن الملاحظ هو أن شوقى فى محاولته تحسين صورة المعتمد واستثارة العطف عليه فى محنته قد خالف بعض ما يعرفه عنه التاريخ . فهو مثلا يضع على لسان ابنته بثينة كلاما تعبر فيه عن رفضها للزواج من القائد المرابطى سيرى بن أبى بكر المتزوج من ثلاث نساء : «**بل تلك خطة لم أجد أبوىَّ عليها ولم آلف رؤية مثلها فى حياة أسرتى . فهذا أبى جعلنى الله فداءه لم يتخذ على أمى ضرة ولم يكسر قلبها بالشريكة فى قلبه**»[159] . هذه دعوى عريضة تخالفها حقائق التاريخ مخالفة تامة . فابن الأبار فى ترجمته للمعتمد يقول إنه «**خلع عن ثمانمائة امرأة أمهات أولاد وجوارى متعة وإماء تصرف**»[160] .

وأخطر من ذلك تصوير شوقى للمرابطين ـ وهم الذين حموا الإسلام فى الأندلس ـ فى صورة أقرب إلى الوحشية والجهل والجشع . وقد يكون لشوقى بعض العذر فى ذلك . فقد استمد كل أخباره من نفح الطيب . وكان هذا ينقل عن مؤرخين وأدباء أندلسيين حملهم تعصبهم الذميم ضد المغاربة وكراهيتهم لحكمهم على النيل منهم وتشويه صورتهم . كذلك لا نستبعد أن يكون شوقى قد قرأ ما كتبه المؤرخ الهولندى رابنهارت دوزى عن المرابطين فى كتابه «تاريخ المسلمين فى إسبانيا» وهو كتاب صدر بالفرنسية فى سنة ١٨٨٨ . وكان دوزى من أشد الناس إعجابا بالمعتمد بن عباد وبغيره من ملوك الطوائف كارها للمرابطين أشد الكراهية

ومن هنا نجد تلك العبارات الجارحة التى ساقها شوقى على ألسنة شخصيات المسرحية فى وصف المرابطين ، **فقلاص مضحك الملك** يقول لبثينة حينما علم بخطبة القائد سيرى بن أبى بكر إياها «إنى لا أهنيك بتيس المغرب»[161] ويصور شوقى المرابطين على أنهم لم يدخلوا الأندلس إلا طمعا فى خيراتها[162] ، ويردد التهمة التى درج الأندلسيون على إطلاقها على يوسف بن تاشفين وأنه كان جاهلا لا يفهم كلام العرب حتى إنه يحتاج إلى ترجمان يفسر له ما يقوله الأدباء والشعراء . وهى تهمة كان أول من بدأ بتوجيهها الشقندى فى رسالة فى فضل الأندلس[163] .

وقد سبق أن ذكرنا أن شوقى لو كان قد اطلع على دراسات فرانسسكو كوديرا حول المرابطين ودولتهم لخفف من حدة هذه العبارات التى وردت فى المسرحية ووصمتهم بأسوأ النعوت .

* * *

وأخيرا هذه صفحات حاولنا أن نقوم فيها بدراسة لصلة شوقى بالأندلس من خلال إقامته فى منفاه بإسبانيا على مدى أربع سنوات ، نرجو أن نكون قد قدمنا بها مجموعة من الملاحظات التى قد تعين على إلقاء مزيد من الضوء على أدب أمير الشعراء .

وتبقى فى النهاية مجموعة المقالات التى كتبها شوقى نثراً . وهى «أسواق الذهب» ، التى سبق أن ذكرنا أن شطراً كبيراً منها قد كتب فى فترة المنفى كما سجل شوقى نفسه ذلك . ويثير ذلك قضية تستحق أن تفرد بالدراسة ، وهى محاولة تمييز ما كتب منها فى إسبانيا وما كتب منها بعد العودة إلى مصر ، فعلى أساس هذا التمييز تمكن دراسة ما هو نتاج المنفى من هذه المجموعة فى ضوء بحث شامل لنثر شوقى . وهو ما لا يفى به هذا المقال . فلعل لنا عودة إلى هذا الموضوع نحاول أن نستوفى فيه حظه من الدراسة .

وفى النهاية إذا كان هذا المقال إسهاما فى الاحتفال بمرور نصف قرن على وفاة شاعرنا الكبير فإننا نعتقد أن خدمة أدب شوقى تكون بتقويم هذا الأدب تقويما موضوعيا لا يشتط فى إسباغ المديح ولا يتزلق إلى التجريح . ولا شك فى أن عباقرة الأدب هم الذين يجد الدارسون دائما والنقاد فى إنتاجهم جديداً يمكن أن يقال .

هوامش

(١) الجزء الأول المطبوع بمطبعة الآداب والمؤيد بمصر سنة ١٨٩٨ . وقد أعيد نشر هذه المقدمة فى الطبعة الثانية للديوان حين صدر عن مطبعة الإصلاح سنة ١٩١١ . ولكن هذه المقدمة التى سجل فيها شوقى معلومات قيمة عن حياته وبدايته الشعرية وعن آرائه فى الشعر قد أسقطت بعد ذلك من كل طبعات الديوان واستعيض عنها بمقدمة للدكتور محمد حسين هيكل . وقد أحسن الزميل الدكتور طه وادى صنعا حين أعاد نشر هذه المقدمة مقدمة بنصها الكامل فى كتابه «شعر شوقى الغنائى والمسرحى» . دار المعارف ١٩٨١ (ص ١٦٤ ـ ١٨٣) . هذا وقد أثبت الدكتور محمد صبرى أن تاريخ طبع الجزء الأول من الشوقيات المثبت على الطبعة القديمة وهو ١٨٩٨ غير صحيح وأن الديوان ظهر بين مايو ١٨٩٩ وأبريل ١٩٠٠ (انظر الشوقيات المجهولة . الطبعة الثانية المنقحة . دار الكتب المصرية ١٩٧٩ . نشرة مصورة طبع دار المسيرة . بيروت ١ / ٢٦ ـ ٢٧) . وحديث شوقى عن دراسته فى فرنسا وارد فى كتاب الدكتور طه وادى المشار إليه ص ١٧٨ ـ ١٧٩ .

(٢) انظر حول فتوح العرب فى هذه المنطقة وحول فرقشونة بصفة خاصة كتاب الدكتور حسين مؤنس : فجر الأندلس . القاهرة ١٩٥٩ ص ٢٤٥ ــ ٢٥٠ .

(٣) انظر مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات . فى كتاب الدكتور طه وادى المشار إليه من قبل ص ١٨١ ــ ١٨٢ . وكذلك الشوقيات المجهولة ١ / ٦٢ . وقد كان من ثمرات هذه الصداقة المنعقدة بين الرجلين كتاب شكيب أرسلان عن شوقى «شوقى أو صداقة أربعين سنة» . القاهرة ١٩٣٦ .

(٤) انظر كتابه «الحلل السندسية فى الرحلة الأندلسية» فى ثلاثة مجلدات . القاهرة ١٩٣٦ ــ ١٩٣٧ وكذلك «غزوات العرب فى فرنسة وشمالى إيطالية وفى سويسرة» .

(٥) نشر هذا الحديث فى مجلة سركيس . العدد ١٣ ــ ١٤ من السنة الثامنة . ١٥ يولية ــ أغسطس ١٩١٥ . ولكن الحديث قديم يرجع إلى شهر فبراير سنة ١٨٩٧ . راجع الشوقيات المجهولة ١ / ٢٤

(٦) المرجع السابق . نفس الصفحة .

(٧) نشرت هذه القصيدة فى المجلة المصرية . أول يونيه سنة ١٩٠٠ . انظر الشوقيات المجهولة ١ / ٢٠٣ ــ ٢٠٥ .

(٨) نشرت فى المجلة المصرية فى أول يونيه ١٩٠٠ . الشوقيات المجهولة ١ / ٢٠٦ .

(٩) نشرت فى مجلة سركيس . أول نوفمبر ١٩٠٥ . الشوقيات المجهولة٢ / ٣٤ .

(١٠) نشرت هذه الأبيات فى كتاب ذكرى الشاعرين للأستاذ أحمد عبيد . وعنه نقلها الدكتور محمد صبرى فى الشوقيات المجهولة ٢ / ٤٢ . وهو يرجح أن شوقى نظمها حوالى سنة ١٩٠٥ .

(١١) انظر مقدمة الشوقيات فى كتاب الدكتور طه وادى ١٦٩ .

(١٢) عن هؤلاء الأدباء الفرنسيين انظر ما كتبه عنهم لانسون فى كتابه تاريخ الأدب الفرنسى وفيما يتعلق بصورة إسبانيا والأندلس الإسلامية فى أدب الرومانسيين الفرنسيين انظر كتاب ماريا سوليداد كاراسكو أورجويتى : صورة الغرناطى المسلم فى الأدب من القرن الخامس عشر حتى القرن العشرين :

Maria Soledad Carrasco Urgoiti: El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX), Madrid, 1956, pp. 257-271.

(١٣) الشوقيات المجهولة ١ / ١١ .

(١٤) مقدمة الشوقيات . فى كتاب الدكتور طه وادى ص ١٧٨ ــ ١٧٩

(١٥) المرجع السابق ص ١٦٨ .

(١٦) الشوقيات المجهولة ٢ / ١٧٢ ــ ١٧٣ .

(١٧) كذا ورد اللفظ فى المصدر المذكور فى الحاشية السابقة . ونرى أنه محرفا عن «الضليل» . فالإشارة هنا على ما يبدو إلى امرىء القيس الذى كان يلقب بالملك الضليل . وقول شوقى عنه إنه «لبس الإكليل» ــ يعنى إكليل الشعر ــ إشارة إلى الحديث المنسوب لرسول الله (صلعم) عنه . وفيه وصف لامرىء القيس بأنه «قائد الشعراء» أو «صاحب لواء الشعراء» (راجع هذا الحديث فى كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة . تحقيق الأستاذ أحمد محمد شاكر . ص ١٢٦ ــ ١٢٧) . هذا وقد اضطر الوزن شوقى إذا صح ما نزعمه من تحريف«الكليل»إلى نطق اللقب «الضليل» لا «الضليل» .

(١٨) موسى هو ألفريد دى موسيه . ويعنى شوقى بليلاته مجموعة مشهورة من شعره تدعى بالليالى الأربع . وهى أربع شعرد الخالى . وقد بدأها بليلة مايو (١٨٣٥) ثم أتبعها بليلة ديسمبر (١٨٣٥) وليلة أغسطس (١٨٣٦) وليلة أكتوبر (١٨٣٧) وهو يصور فيها تحول مشاعره وأحاسيسه من الألم والعذاب إلى الأمل فى الحياة والحب . أما «جيزيل» فهو تحريف عودنا عليه شوقى فى نطقه للأسماء الأجنبية لاسم «جرازيلا Graziella» وهى فتاة كان للامرتين معها مغامرة غرامية فى نابلى حينما رحل إليها فى سنة ١٨١٠ . وقد اتخذ لامرتين من اسم هذه الفتاة عنوانا لرواية أصدرها فى سنة ١٨٤٩ وفيها يقص ذكرى هذا الحب القديم على طريقة الشعراء الرومانسيين فى إضفاء المثالية على تلك العلاقة .

(١٩) مقدمة الشوقيات فى كتاب الدكتور طه وادى ص ١٧٠ .

(٢٠) انظر دراسة الباحثة ليلى حسن سعد الدين : كليلة ودمنة فى الأدب العربى . عمان . بدون تاريخ . ص ٢٨٧ ــ ٢٩٤ .

(٢١) مقدمة الشوقيات ص ١٦٦ ــ ١٦٧

(٢٢) مقدمة الشوقيات ص ١٦٧ . والشوقيات المجهولة ١ / ٢٩ ــ ٣٠ .

(٢٣) نشرت جمعية المعارف بالقاهرة ديوان ابن خفاجة سنة ١٢٨٦ / ١٨٧٠ .

(٢٤) كانت أولى طبعات نفح الطيب هى طبعة دوزى ودجا وكريل ورايت . ولكنها اقتصرت على القسم الأول منه . وقد صدرت فى مجلدين فى مدينة ليدن بهولاندا بين سنتى ١٨٥٥ و ١٨٥٧ . ثم طبع الكتاب كله كاملا فى بولاق سنة ١٢٧٩ / ١٨٦٣ . وهى طبعة كثيرة التحريف والخطأ . ولكنها كانت المصدر الوحيد لمن يريد معرفة شئ عن تاريخ الأندلس وأدبها فى ذلك العصر

(٢٥) نشر رشيد الدحداح كتاب قلائد العقيان لأول مرة فى باريس سنة ١٢٧٧ / ١٨٦٠ بعناية الكاتب المترجم التونسى سليمان بن الحرايرى الحسنى . ثم طبع الكتاب فى بولاق نقلا عن هذه الطبعة فى عهد الخديوى إسماعيل بتصحيح محمد الصباغ فى سنة ١٢٨٣ / ١٨٦٦ .

(٢٦) نشر تاريخ ابن خلدون فى بولاق فى ٧ أجزاء سنة ١٢٨٤ / ١٨٦٧ وهى طبعة كثيرة الأخطاء أيضا .

(٢٧) خلال نصف القرن الأخير . خطت الأبحاث المتعلقة بالموشحات الأندلسية خطوات كبيرة إلى الأمام . ولاسيما بعد نشر ما كتبه ابن سام الشنترينى عنها فى كتاب الذخيرة . وبعد اكتشاف «الخرجة» أى القفل الأخير من أقفال الموشح . ومعرفة شروطها والمشكلات المتعلقة بها منذ سنة ١٩٤٨ . وبعد نشر كتاب «دار الطراز» لابن سناء الملك (على يد الدكتور جودت الركابى . دمشق سنة ١٩٤٩) . وهو أول كتاب يشرح فيه مؤلفه شروط نظم الموشح وقواعده ومصطلحاته . وقد نهض المستشرقون الأوروبيون منذ ذلك التاريخ بمؤونة دراسة الموشح . وكتبوا فيه عشرات من الدراسات أعانتنا على استجلاء كثير من غوامض هذا الموضوع . انظر قائمة بأهم الأبحاث حوله فى كتاب المستشرق الإسبانى غرسيه غومس : «الخرجات المكتوبة بعجمية أهل الأندلس فى الموشحات العربية فى إطارها» مدريد ١٩٦٥

E. Garcia Gomez: Las jarchas romances de la serie árabe en su marco, Madrid, 1965, pp. 13-40.

وانظر دراسة الدكتور سيد مصطفى غازى : فى أصول التوشيح . الإسكندرية ١٩٧٦ . ويرى الدكتور غازى أن الموشحات الأندلسية انبثقت من المسمطات العربية الوافدة من الشرق . وهو رأى يخالف ما اتفق عليه معظم الدارسين الأوروبيين (انظر فى أصول التوشيح ص ٣٧) .

(٢٨) الشوقيات . المكتبة التجارية الكبرى . القاهرة ١٩٧٠ ــ ١ / ٢٨٠ ــ ٢٨٥ .

(٢٩) الشوقيات المجهولة ١ / ١٢١ ــ ١٢٣ .

(٣٠) الشوقيات المجهولة ١ / ١٢٥ ــ ١٢٨ .

(٣١) الشوقيات ٢ / ٤٠ ــ ٤٣ .

(٣٢) الشوقيات المجهولة ١ / ٢١٤ .

(٣٣) الشوقيات المجهولة ١ / ٢٦٢ ــ ٢٦٥

(٣٤) الشوقيات ٤ / ٣٢ ــ ٣٧ .

(٣٥) الشوقيات المجهولة ١ / ٢١٥ ــ ٢١٧ .

(٣٦) كما نرى فى تعليق الأستاذ محمد حافظ عوض فى مقال له نقله الدكتور محمد صبرى فى الشوقيات المجهولة ١ / ٢١٥ . على أنه ربما قام بعذر شوقى أن مثل هذه المنظومات كانت من أجل أن يغنيها أطفال المدارس مما يقتضى نزوعا إلى السهولة والبساطة .

(٣٧) انظر الشوقيات المجهولة ١ / ٢١٥ ــ ٢١٦ .

(٣٨) انظر ديوان رفاعة الطهطاوى الذى قام بتحقيقه وتخريجه الدكتور طه وادى .

(٣٩) الشوقيات ٤ / ١٩٥

(٤٠) الشوقيات ٤ / ١٩٧ ــ ١٩٨

(٤١) الشوقيات ٤ / ١٩٩ ــ ٢٠٠

(٤٢) الديوان . طبعة دار الشعب . الطبعة الثالثة . بدون تاريخ ص ٤٥ ــ ٥٣

(٤٣) الشوقيات المجهولة ٢ / ١٨٣ ــ ١٨٧ .

(٤٤) مصرع كليوباترا ص : ٤٥ .

(٤٥) الشوقيات المجهولة ١ / ١٦٣ ــ ١٦٤ .

(٤٦) درايفوس ضابط يهودى اتهم بالجاسوسية وحكم عليه . وقد أقام اليهود الدنيا وأقعدوها من أجله . إذ زعموا أن القضاء قد حكم عليه ظلما بسبب كراهية اليهود . وتزعم حركة إعادة النظر فى هذه القضية الكاتب الفرنسى إميل زولا بمقالاته التى كان ينشرها فى الصحف بعنوان «إنى أتهم» . وانتهى الأمر بالاعتراف ببراءة الضابط اليهودى .

(٤٧) ورد التاريخ فى الشوقيات ١٨٩٤ . ولكنه خطأ مطبعى . إذ عقد المؤتمر فى سنة ١٨٩٦ كما صرح بذلك شوقى نفسه فى تقديمه للطبعة الأولى من الشوقيات . انظر هذا التقديم فى كتاب الدكتور طه وادى ص : ١٨١ .

(٤٨) الشوقيات ١ / ٣١ .

(٤٩) الشوقيات ١ / ٢٤٢ .

(٥٠) ص : ٥٨ .

(٥١) لم يرد فى الديوان تاريخ هذه القصيدة . ولكننا نعرف أن السلطان عبد الحميد خلع فى ٢٧ أبريل ١٩٠٩ . وبويع بعده ولى عهده محمد رشاد (محمد الخامس) . ولشوقى قصيدة بهذه المناسبة منشورة فى الشوقيات المجهولة (٢ / ١١٢) .

(٥٢) أندلسيات شوقى ص : ٥٩ ــ ٦٠ .

(٥٣) الشوقيات ١ / ٢٣٠ ـ ٢٣٩ .

(٥٤) انظر هذه القصيدة فى نفح الطيب للمقرى ٤ / ٤٨٦ ـ ٤٨٨ .

(٥٥) القصيدة فى الشوقيات ٢ / ٩٠ . وهى بغير تاريخ . ولكننا نستنتج أنها قيلت فى سنة ١٩١٤ . لأن لشوقى قصيدة أخرى فى الديوان (٢ . ٣) وهى حول الموضوع نفسه وتحمل التاريخ المذكور .

(٥٦) عن عباس بن فرناس . انظر المغرب فى حلى المغرب لابن سعيد . بتحقيق الدكتور شوقى ضيف ١ / ٣٣٣ . والمقتبس لابن حيان . بتحقيقنا . طبعة بيروت ١٩٧٣ ص : ٢٧٨ . ونفح الطيب للمقرى ٣ / ٣٧٤ .

(٥٧) انظر على سبيل المثال ابن بسام الشنتريني : الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة . بتحقيق الدكتور إحسان عباس . القسم الأول ص : ٣٧٩

(٥٨) توجد هذه القصيدة فى الطبعة الأولى من الشوقيات ص : ٧٤ . وقد نص الشاعر بين يديها على أنها «أول نظمه» وأول القصيدة .

سفر الحبيب فقلت ياعين انظرى   وتنزهى فى حسن ذاك المنظر

فإذا صح مايقوله الشاعر من أنها أول نظمه فمعنى ذلك أنه قالها وهو مازال طالبا فى مدرسة الحقوق (أى بين سنتى ١٨٨٥ و ١٨٨٩) وإلى هذا التاريخ إذن يرد إعجاب شوقى بالبحترى ومحاولته محاكاته ومعارضته وانظر فى هذه المرحلة المبكرة من حياة شوقى الشعرية : الشوقيات المجهولة ١ / ٢٣

ويبدو أن شوقى أراد أن يعارض بهذه القصيدة البحترى فى مدح المتوكل وتهنئته بالعيد (وإن اختلف حرف الروى بين القصيدتين) :

أخفى هوى لك فى الضلوع وأظهر   وألام فى كمد عليك وأعذر

(راجع هذه القصيدة فى ديوان البحترى . بتحقيق الأستاذ حسن كامل الصيرفى دار المعارف ١٩٧٧ ـ المجلد الثانى ص ١٠٧٠) .

(٥٩) الشوقيات المجهولة ٢ / ٢٩٢ وهى معارضة لقصيدة أخرى للبحترى (ديوانه ٢ / ٩٧٤) :

لله عهد سويقة ما أنضرا   إذ جاوز البادون فيه الحضرا

(٦٠) نشرت القصيدة فى ٢٥ أكتوبر ١٨٩٤ . انظر الشوقيات المجهولة ١ / ٧١ .

(٦١) ديوان ابن زيدون . بتحقيق الأستاذين كامل كيلانى وعبد الرحمن خليفة . ط . مصطفى البابى الحلبى سنة ١٣٥١ / ١٩٣٢ ص : ٨ ـ ٩ .

(٦٢) انظر الذخيرة لابن بسام . القسم الأول ص : ٣٧١ و ٤٣١ . ونفح الطيب للمقرى ٤ / ٢٠٦ . إلا أن المقرى نسب الأبيات لولادة نفسها فى وداع ابن زيدون .

(٦٣) فى الديوان «الحسن» وما أثبتناه ورد فى المصدرين المذكورين فى الحاشية السابقة .

(٦٤) انظر ديوان ابن زيدون . بتحقيق الأستاذ سيد كيلانى ، ط الحلبى . ١٩٦٥ ص : ١٨٣ .

(٦٥) الشوقيات المجهولة ٢ / ١٤٤ ـ ١٤٥ .

(٦٦) الشوقيات ٢ / ١٣١ .

(٦٧) كذا فى الشوقيات وفى الطبعة الأولى : «فى» بدلا من «لى» وهى بغير شك أليق للسياق . وفى رأيى أنها هى الصواب . وأن ما ورد هنا ليس إلا خطأ مطبعيا . إذ لا نظن أن شوقى هو الذى غير هذا اللفظ .

(٦٨) الشوقيات ١ / ٦٥

(٦٩) الشوقيات المجهولة ٢ / ٢٣٨

(٧٠) انظر كتاب الأستاذ حسين شوقى : أبى شوقى ص ٣٣

(٧١) فى كتابه : اثنا عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء ، القاهرة ١٩٣٢ ص ٧١ ـ ٧٢

(٧٢) هذه المنطقة من أجمل ضواحى برشلونة . ولهذا فقد أقامت بلدية برشلونة خطين من خطوط ما سمى بالترام الجوى المعلق Funicular تمتدان من قمة جبل التيبيدابو Tibidabo إلى جبل مونتسيرات Montserrat القريب ، ويمكن لمن يمتطى مركبات هذا الترام أن يطلع على منظر من أجمل مناظر الطبيعة ، على أن هذا الترام لم يكن قد أقيم بعد حينما كان شوقى فى برشلونة . ومع ذلك فلابد أن شوقى قد شاهد جمال الطبيعة فى هذه المنطقة خلال إقامته الطويلة هناك .

(٧٣) أندلسيات شوقى ص ١٨ ـ ١٩ ، وحسين شوقى : أبى شوقى ص ٣١

(٧٤) أندلسيات شوقى ص ١٨ ـ ٢٨

(٧٥) أندلسيات شوقى ص ٢١

(٧٦) يذكر سكرتيره أبو العز أنه «قل أن تخلو مائدته فى الغداء من أصدقاء ، وكان يمر على بعض الأصدقاء فى طريقه للمنزل عله يتمكن من أخذ من يأكل معه . وكان بشوشا فى وجوه الأصدقاء والأهل والخدم» (١٢ عاما فى صحبة أمير الشعراء ص ٨٠)

(٧٧) نلاحظ أنه فى النصف الأخير من القرن التاسع وجدت فى منطقة قطلونية نهضة كبيرة لهذه اللهجة القطلانية تساير الاتجاه الاستقلالى السياسى لهذه المنطقة (وهو الاتجاه الذى غلا فيه البعض فتحول به إلى نزعة انفصالية) ، فقد وجد من بين الكتاب والشعراء من استخدموا هذه اللغة لا مجرد لغة ثانوية للتفاهم فيما بينهم ، بل ارتفعوا بها إلى مرتبة اللغة الأدبية ، فكتبوا بها شعرا ونثرا . وكان من أول من أعطوها هذه الدفعة الكبيرة الكاتب البرشلونى جوان ماراجال Joan Maragall (١٨٦٨ ـ ١٩١١) .

(٧٨) أبى شوقى ص ٣٦ وأندلسيات شوقى ص ٢١

(٧٩) يقول أبو العز إنه كان قبل الحرب يشرب كمية كبيرة من الويسكى ولكنه بعد سفره إلى إسبانيا استبدلها بالبيرة وبعد عودته إلى مصر كان يشرب كونياك وسكى بالصودا قبل النوم (١٢ عاما ص ٧٦) . وفى «أميرة الأندلس» (ص ٣٢) إشارة إلى ما كان يقدم من شراب فى مجلس المعتمد بن عباد ، وفيها يذكر خمور مالقة وزبيب إشبيلية ، وهو قول عارف خبير .

(٨٠) دول العرب وعظماء الإسلام ص ٦ من المقدمة

(٨١) أبى شوقى ص ٤٣ ـ ٤٤

(٨٢) أفردنا لدراسة الشعر الإسبانى المعاصر مقالا مفصلا فى العدد الثانى من المجلد الرابع فى مجلة «عالم الفكر» الصادرة فى الكويت (سنة ١٩٧٣) ص ٤٦٥ ـ ٥٤٠

(٨٣) انظر أيضا دراستنا عن الفن القصصى المعاصر فى إسبانيا ، مجلة عالم الفكر ، العدد الثالث من المجلد الثالث سنة ١٩٧٢ ص ٦٤٩ ـ ٧٢٢

(٨٤) ترجمت هاتان المسرحيتان إلى العربية . ترجم الأولى الدكتور لطفى عبد البديع والثانية الدكتورة عطية هيكل .

(٨٥) انظر عرضا موجزا لملامح الأدب المسرحى الإسبانى فى أوائل القرن العشرين فى تقديمنا لمسرحية «مركب بلا صياد» للكاتب الإسبانى أليخاندرو كاسونا ص ١١ ـ ١٤

(٨٦) ذكر ذلك الأستاذ حسين شوقى فى رسالة خاصة وجهها إلى الدكتور صالح الأشتر . انظر أندلسيات شوقى ص ٢٥ الحاشية .

(٨٧) انظر ما سجله ذلك أبو العز : اثنا عشر عاما ص ٧٤ وكذلك ص ٩٩

(٨٨) أبو العز : ١٢ عاما ص ٧٩

(٨٩) نفس المرجع والصفحة ، وانظر الشوقيات المجهولة ١ / ٢٢ ، ٢٦

(٩٠) انظر أندلسيات شوقى ص ٢٥ ، الحاشية

(٩١) ١٢ عاما ص ٧٤ .

(٩٢) حافظ وشوقى ص ٢٠٥ ـ ٢٠٦

(٩٣) الديوان ص ١٤ ، ولا شك فى أن فى هذا الحكم مبالغة كبيرة أدى إليها ما هو واضح فى نقد الأستاذ العقاد لشوقى من تحامل شديد .

(٩٤) انظر كتابه «دراسات نقدية حول التاريخ الأندلسى» ، السلسلة الثانية ، مدريد ١٩١٧ :

Francisco Codera: Estudios criticos de historia árabe española. Madrid. 1917, pp. 1-96.

(٩٥) انظر الفصل الذى كتبه حول كوديرا وتقويم جهوده العلمية فى الكتاب القيم الذى ألفه المستشرق الأمريكى جيمس مونرو «الإسلام والعرب فى جهود الباحثين الإسبان»

James T. Monroe: Islam and the Arabs in Spanish Scholarship. Leiden. 1970, pp. 128-147.

(٩٦) دراسات نقدية حول التاريخ الأندلسى ص ٢٣٥ ـ ٣٤٣ .

(٩٧) فرانسسكو كوديرا : اضمحلال دولة المرابطين وسقوطها فى الأندلس :

Francisco Codera: Decadencia y desaparición de los almoravides en España, Zaragoza, 1899.

(٩٨) صدرت هذه الزيادات بعنوان «ذيل على طبعة كوديرا من كتاب التكملة لابن الأبار» فى «مجموعة دراسات ونصوص عربية»

Angel Ganzález Palencia: Apendice a la edicion Codera de la Tecmila de Aben al-Abbar. en Miscelanea de estudios y textos arabes. Madrid. 1915.

(٩٩) كان كوديرا عالما يتمثل فيه التواضع والإيثار والحنو على تلاميذه وأصحابه حتى أن من كان يحيط به من مريديه كانوا يسمون أنفسهم «بنى كوديرا» Beni Codera مستخدمين فى ذلك اللفظ العربى الذى شاع بين الإسبان

ومازال قائما في كثير من القرى الإسبانية التي تبدأ بلفظ Bem وهي منتشرة في الريف الإسباني بأعمالها هذه إلى اليوم . انظر مقال غرسيه غومس « في تكريم فرانسسكو كوديرا » مجلة الأندلس ، المجلد ١٥ ، سنة ١٩٥٠ ص ٢٧٤ وكتاب مونرو المشار إليه من قبل ص ١٣٥

(١٠٠) كتاب بالنثيا هذا هو الذي قام بترجمته إلى العربية الأستاذ الدكتور حسين مؤنس ، وصدر في القاهرة سنة ١٩٥٥

(١٠١) حول حكم العرب لبرشلونة نود هنا أن نصحح خبرا أورده الدكتور صالح الأشتر في كتابه « أندلسيات شوقي » (ص ٢٦ حاشية ١) إذ قال إن العرب استولوا عليها سنة ٧١٣ عندما غزاها موسى بن نصير وسموها برشينونا ... لكن شارلمان استردها سنة ٨٠١ ثم آلت إليهم ثانية عام ٨٥٦ وظلت تحتهم حتى أغار الفرنجة عليها للمرة الأخيرة عام ٩٨٥ . أقول : صحيح أن العرب استولوا عليها سنة ٩٣ (٧١٣) وأن الفرنجة استطاعوا انتزاعها من أيدي المسلمين في رمضان ١٨٥ (سبتمبر - أكتوبر ٨٠١) (انظر تاريخ إسبانيا الإسلامية ١ / ١٢ ، ١٧٤ ، ١٧٨ - ١٨٢) ولكنها لم تعد إلى أيدي المسلمين أبدا بعد ذلك . فهم لم يستردوها في سنة ٨٥٦ (٢٤٢ هـ) وإنما أغار عليها موسى القوى عامل الأمير محمد الثغر الأعلى ، فخرب بسائطها وأسر بعض فرسانها . ثم انعقدت الهدنة بين الأمير محمد وملك الفرنجة شارل الأصلع . وفي سنة ٨٦٥ (٢٥١ هـ) استقلت وخرجت من سيطرة الملوك الكارولنجيين وكان يحكمها أمير من أهل البلاد بلقب قومس (كونت) . أما في سنة ٩٨٥ (٣٧٥ هـ) فلم يغر عليها الفرنجة ، إذ إنها كانت فعلا في أيدي النصارى القطلان . وإنما أغار عليها المنصور بن أبي عامر وفتحها بعد أن حاصرها برا وبحرا ، وأحرقها وقتل كثيرا من أهلها أو أسرهم . ولكنها لم تبق في أيدي المسلمين إلا مدة تتراوح بين ستة أشهر وستين . انظر ليفي بروفنسال - تاريخ ١ / ٣٩٠ - ٣٩١ وكذلك ٢ / ٢٣٧ - ٢٣٩ .

(١٠٢) هذه الدار هي التي تدعى Archivo de la corona de Aragon أي دار محفوظات مملكة أرغون . ذلك أن برشلونة أصبحت هي عاصمة هذه المملكة التي كانت تتوزع مع قشتالة Castilla حكم إسبانيا المسيحية منذ القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) .

(١٠٣) هذان العالمان هما مكسيميليانو ألاركون ورامون غرسيه دي ليناريس . وقد قاما بنشر هذه المجموعة وترجمتها إلى الإسبانية والتعليق عليها .

Maximiliano Alarcon y Ramon Garcia de Linares : Los documentos diplomaticos del Archivo de la Corona de Aragon, Madrid - Granada, 1940.

(١٠٤) انظر أندلسيات شوقي ص ٢٧ - ٢٨

(١٠٥) لا نطيل بذكر تفاصيل هذه الرحلة . فقد فصل الحديث عنها في كتاب الأستاذ حسين شوقي عن أبيه أمير الشعراء . وتجد خلاصة وافية لها في كتاب أندلسيات شوقي ص ٢٨ - ٤٨ .

(١٠٦) أندلسيات شوقي ص ٦٣ وما بعدها

(١٠٧) البيت في اصطلاح التوشيح هو الوحدة التي تتألف من مجموعها الموشحة ، أي المقطوعة ، والبيت ينتظم الدور والقفل .

(١٠٨) اثنا عشر عاما ص ١٩ - ٢٠

(١٠٩) نفس المرجع ص ٢١

(١١٠) نفس المرجع ص ٢٠

(١١١) كما ذكر ابنه حسين شوقي في كتابه « أبي شوقي » ص ٤٣ - ٤٤

(١١٢) كان الدكتور طه وادي قد نادى في مهرجان حافظ وشوقي الذي نظمته وزارة الثقافة بأن تفتح مكتبة أمير الشعراء في كرمة ابن هانيء للباحثين . ونحن نضم صوتنا لهذا النداء فإن فحص ما خلفه شوقي من كتب وأوراق لابد أن يزيدنا بيانا حول مكونات ثقافته ومصادر إلهامه ، فضلا عن أنه يمكن أن نعثر على حواشي كتبه وفيما قد يكون في مكتبته من أوراق ومسودات مهملة من شعر لم يكشف عنه بعد .

(١١٣) ٢ / ١٦٦ - ١٦٧

(١١٤) الشوقيات المجهولة ٢ / ١٦٧ - ١٦٨ . وقد وردت الأبيات الخمسة الأولى في ديوان إسماعيل صبري ص ١٢٧ أما الأبيات الثلاثة الأخرى فقد خلا الديوان منها .

(١١٥) الفتح بن خاقان : قلائد العقيان ، ط القاهرة ١٢٨٤ هـ . ص ٨١

(١١٦) ديوان ابن زيدون بتحقيق الأستاذ محمد سيد الكيلاني ، القاهرة ١٩٦٥ ص ١٦٥ - ١٦٩

(١١٧) الشوقيات ٢ / ١٠٤ - ١٠٨

(١١٨) الشوقيات ٢ / ٤٤ - ٥٢

(١١٩) انظر كتاب الأستاذ حسين شوقي : أبي شوقي ص ٥٥ - ٦٦ . وقد تتبع الدكتور صالح الأشتر هذه الرحلة في كتابه ص ٢٩ - ٤٨ .

(١٢٠) ديوان البحتري ، بتحقيق الأستاذ حسن كامل الصيرفي ٢ / ١١٥٢ - ١١٦٢

(١٢١) الشوقيات ٢ / ٤٥

(١٢٢) ديوان البحتري ٢ / ١١٥٥ . والحلل هي المنازل والبسابس الصحارى المقفرة وعنس وعبس قبيلتان عربيتان

(١٢٣) الصيغة الإسبانية لهذا اللقب Principe . ولكنها لم تكن مستخدمة في الماضي .

(١٢٤) الشوقيات ٢ / ٢٥

(١٢٥) ننبه مرة أخرى إلى أن البيت في اصطلاح الوشاحين هو المقطوعة التي تتألف من دور وقفل . والبيت في هذه الموشحة يتألف من عشرة أشطار (أي ما يقابل خمسة أبيات من الشعر التقليدي العمودي)

(١٢٦) مقدمة ابن خلدون ، ط المكتبة التجارية ص ٥٨٦ - ٥٨٧ ونفح الطيب ٧ / ١١-١٤

(١٢٧) الشوقيات ٢ / ١٧١ - ١٧٨ . وقد أعيد نشر الموشحة بعد ذلك في دول العرب وعظماء الإسلام ص ٧٨ - ٨٦ . وقد كان الدكتور الأشتر على حق حينما رأى أن الديوان هو مكان الموشحة الحقيقي وأن إقحامها في كتاب دول العرب لا يقوم على أساس موضوعي ولا يتفق مع تاريخ تأليفه . إذ إن الكتاب كان مما ألفه شوقي وهو في برشلونة . أما الموشحة فهي من نتاج رحلته الأندلسية . (انظر أندلسيات شوقي ص ٦٧ - ٦٨) .

(١٢٨) نفح الطيب ١ / ٣٢٧ - ٣٣٤ و ٣ / ٢٧ - ٥٥ . فضلا عن مواضع أخرى كثيرة متفرقة في الكتاب .

(١٢٩) هذان الكتابان هما قطعة من كتاب « الحلة السيراء » لابن الأبار (القسم الأندلسي) وقد نشره المستشرق الهولندي دوزي بين سنتي ١٨٤٧ و ١٨٥١ تحت عنوان .

Notices sur quelques Manuscrits Arabes, Leyde, 1847-1851.

وقد ورد الخبر المشار إليه في هذا الكتاب (الجزء الأول ص ٤١ - ٤٢) من الطبعة الجديدة التي قام بها الدكتور حسين مؤنس للكتاب ، القاهرة ١٩٦٣

أما الكتاب الثاني فهو « أخبار مجموعة في فتح الأندلس » لمؤلف مجهول وقد نشره المستشرق الإسباني لافونتي ألكنترا في مدريد سنة ١٨٦٧ . وورد الخبر فيه في ص ١١٧ - ١١٨ .

وأرجح الظن أن شوقي عثر على نسخة من هذا الكتاب في برشلونة أثناء مقامه بها .

(١٣٠) راجع نفح الطيب ٤ / ٢٧٢ - ٢٧٣

(١٣١) أبو العز : اثنا عشر عاما ص ٣٠ - ٣٢

(١٣٢) الشوقيات ٣ / ١٤٦ - ١٤٩

(١٣٣) ديوان المتنبي بشرح الأستاذ عبد الرحمن البرقوقي ٤ / ٢٢٦ - ٢٣٥

(١٣٤) الشوقيات المجهولة ٢ / ٢٣٨

(١٣٥) الشوقيات ٢ / ١٥١

(١٣٦) أعاد نشرها الدكتور محمد صبري في الشوقيات المجهولة ٢ / ٢٤٤ .

(١٣٧) حسين شوقي : أبي شوقي ص ٥٢ ، ٤٤

(١٣٨) دول العرب ص ٦

(١٣٩) انظر تاريخ الفكر الأندلسي لجونثالث بالنثيا ، ترجمة الدكتور حسين مؤنس ص ٥٥ - ٥٦ وص ٦٠٣

(١٤٠) العقد الفريد ٤ / ٥٠١ - ٥٢٧

(١٤١) أندلسيات شوقي ص ٩١

(١٤٢) ١٢ عاما ص ٧٩

(١٤٣) دول العرب ص ٧٦ - ٧٧

(١٤٤) أبي شوقي ص ٤٤

(١٤٥) أندلسيات شوقي ص ٦٨

(١٤٦) ١٢ عاما ص ١٠٢ - ١٠٣

(١٤٧) أندلسيات ص٦٨ - ٦٩

(١٤٨) الشوقيات المجهولة ١ / ٢٠ - ٢١

(١٤٩) مسرحيات شوقي ، القاهرة ١٩٥٦ ص ١٠٢

(١٥٠) نفح الطيب ٤ / ٢١١ ، ٢٧١

(١٥١) نفح الطيب ٤ / ٢٨٤

(١٥٢) نفح الطيب ١ / ٦٢٥ - ٦٢٦

(١٥٣) نفح الطيب ٣ ٥٥٨
(١٥٤) نفح الطيب ٤ ١٢٨
(١٥٥) المسرحية ص ١٣
(١٥٦) نفح ١ ، ١٥٥
(١٥٧) المسرحية ص ٢٩ وقارن بين ذلك وما ورد في نفح الطيب ١ / ١٥٥
(١٥٨) قارن المسرحية ص ٦٩ بنفح الطيب ١ / ١٨٤
(١٥٩) المسرحية ص ٢٣
(١٦٠) الحلة السيراء ٢ / ٥٥
(١٦١) المسرحية ص ٢٥
(١٦٢) المسرحية ص ١٠٨
(١٦٣) المسرحية ص ١١١ وقارن بما ورد في نفح الطيب ٣ / ١٩١



إطـــار لدراسة تأثير شـــوقى فى الشعر التونسى فى الثلث الأول من القرن العشرين

علـى الشـابى

يتأكد فى البداية أن أشير إلى أن المنهج المتبع فى هذا البحث لا يعدو أن يكون منهجا تاريخيا ، يستهدف وضع إطار يصح أن تسلك فيه دراسة هذا الموضوع دراسة مقارنة من جوانبه الفنية الخالصة ، وقد حملنا هذا على الرجوع إلى الجرائد والمجلات والنشريات التونسية والدواوين الصادرة فى الثلث الأول من هذا القرن ، فتبدت لنا من خلالها مراحل متلاحمة ، تفضى كل مرحلة منها ـ طبقا لطبيعة التأثير الحاصل ـ إلى المرحلة التالية ، مما مكننا من الوقوف على هذا الإطار الذى نعرضه فى هذا البحث . إن دارس الحياة الفكرية والأدبية فى تونس ، فى أواخر القرن الماضى وفى الثلث الأول من هذا القرن ، يلحظ عميق تأثرها بالحياة الأدبية والفكرية فى مصر ، وذلك عن طريق الصحف والمجلات والكتب التى كانت ترد إلى تونس ، فتحدث من الأثر ما تجلى فى الأدب والفكر من ضروب التقليد والإصلاح والتجديد .

وإذا كان من نافلة القول ، الإشارة إلى أن البارودى كان رائدا للإحياء الشعرى فى مصر وفى سائر البلاد العربية فى القرن التاسع عشر ، فإنه من المفيد أن نوضح أن الشعراء فى تونس ، فى أواخر القرن التاسع عشر ، وبداية القرن العشرين من أمثال **محمد الشاذلى خزنه دار** (تـ ١٩٥٤) **ومصطفى أغا** (تـ ١٩٤٦) ، **وصالح السويسى** (تـ ١٩٤٣) **والصادق الفقى** ، **والخضر حسين** (تـ ١٩٥٨) ، **والهادى المدنى** كانوا متأثرين فى الوقت نفسه بالبارودى وبرائد التجديد فى الشعر التونسى فى القرن التاسع عشر **محمود قابادو** (تـ ١٨٧١) وهو الذى بعث فى الشعر روحا جديدة ، تهافتت دونها النماذج الضحلة والأساليب المتهافتة والأخيلة الباهتة ، ومن ثم فقد عبر أصدق تعبير عن الصدمة التى هزت الشرق ، تحت وقع نهضة الغرب وتوثبه . والمطلع على شعر قابادو يدرك بيسر إلى أى حد كان الشاعر مقفيا على أثر الشعراء العباسيين خاصة ، والشعراء المبرزين فى مختلف أدوار الشعر العربى عامة . وقد تآلفت الصناعة الشعرية للبارودى ولقابادو على التأثير فى الشعر التونسى فى أواخر القرن الماضى .

وفى مطلع القرن العشرين عكف هؤلاء الشعراء ـ أيضا ـ على شعر شوقى وحافظ ، يستلهمون منه طرائقه ، ويحاكون صوره وأوزانه وقوافيه ، ويقلدون مواضيعه ، وكان قصاراهم الإجادة فى محاكاة الشاعرين ، وقد وجد الشعراء التونسيون الذين أَلِفوا الصياغة التى أرستها مدرسة الإحياء الشعرى طِلْبتهم فى تطوير شوقى وحافظ هذه الصياغة ، ومدها بعناصر زادت فى قيمة الشعر وشدة أسره ، لذلك تقاسم الشاعران التأثير ، على أن حافظا قد استأثر بالجانب الأكبر منه ، حسب الاحتمال الذى ذهب إليه محمد الفاضل بن عاشور ، وذلك لسهولة شعره ويسر مبناه ، وتغنيه بمطامح الشعب واحتفاله بالأحداث الكبرى فى عصره .

يقول الشيخ محمد الفاضل بن عاشور : « وقد اعتمدت هذه الطريقة ـ فى الشعر التونسى ـ على محور النهضة الشعرية بالشرق الذى يمسك بطرفيه شاعرا مصر حافظ وشوقى . وربما كان حافظ أقواهما أثرا بسبب ما امتاز به شعره من شدة البعد عن الطرائق الشعرية القديمة ، وشدة القرب من حركة الإصلاح الفكرى والدينى ، وهى صاحبة السلطان الأعظم على نهضة الفكر بتونس ،

ولعل أقوى الآثار الشعرية فى هذه الحقبة أثرا ، فى توجيه الشعر بتونس وجهة جديدة بعد قصائد حافظ فى الشيخ محمد عبده إنما هى قصائده «غادة اليابان» و «العمرية» و «لسان حال اللغة العربية» و «استقبال رأس السنة الهجرية»[1] .

وهو احتمال يزداد قوة إذا ما تقصينا أثر كل من الشاعرين فى الأدب التونسى ، ذلك أن حافظ بما مثله كان شاعر الشعب فى فترة ازدحمت بالأحداث الوطنية ، واحتدم فيها الصراع بين الشعب والمستعمر ، فتحلق حوله الشباب خاصة ؛ لذلك فإن قصيدته «لسان حال اللغة العربية» قد انغرست فى وجدان الأمة واتخذت منها سبيلا لمكافحة المستعمر الذى هَدَفَ إلى إفناء اللغة العربية وإحلال الفرنسية محلها ، فكانت هذه القصيدة أنشودة تدفع إلى التوثب والاستماتة فى الدفاع عن الشخصية القومية . والمطلع على الصحافة والمجلات التونسية فى الثلث الأول من هذا القرن يلحظ إلى أى حد كانت هذه كَلِفَةً بالاستشهاد بأبيات من هذه القصيدة مهما يكن الموضوع المطروق . لقد نشر الزعيم عبد العزيز الثعالبى فى مجلة «الفجر» فى أغسطس سنة ١٩٢٠ (ص : ٢٢وما بعدها) قصيدة حافظ إثر تقديم ضاف خص به وضعية اللغة العربية فى تونس ، كما أن المحاضرة التى ألقاها شيخ الإسلام أحمد بيرم عن «حياة اللغة العربية» فى مؤتمر اللغة والأدب والفنون العربية المنعقد فى تونس فى شهر ديسمبر ١٩٣١ قد اتسعت لأبيات كثيرة من تلك القصيدة . كذلك فإن عددا كبيرا من شعراء تونس قد قفوا على أثر حافظ فى التغنى باللغة العربية وبأمجادها . يأتى فى مقدمتهم محمد المأمون النيفر فى قصيدته ذات المطلع :

أضحت تئنُّ فهل لها من ناصرٍ يَحْمِى حقيقتها بعزمٍ باترِ[2]

والشيخ محمد الخضر حسين الذى آلت إليه مشيخة الأزهر فيما بعد فهو صاحب قصيدة «حياة اللغة العربية» التى مطلعها :

بصرى يبيح فى وادى التغر يستقصى أثراً بعد أثر[3]

وفى هذا ما يدل على أن حافظا قد استأثر فعلا بالجانب الأكبر من التأثير ، على أن أمير الشعراء برحابة خياله وبراعته فى التصوير والتعبير، وبارتداده إلى أزهى عصور الشعر العربى ، يستمد منها زكى أخيلته ، وبديع بيانه ،قد أثر بدوره فى حياة الشعر فى تونس حتى نشوء المدرسة الرومانسية التونسية فى العشرينيات ، وقد ساعد على إشاعة تأثير شوقى عمق صلته بزعيم الحركة الوطنية آنذاك الشيخ عبد العزيز الثعالبى فى أثناء هجرته بمصر ، فقد كانت الجرائد والمجلات التونسية وخاصة (العالم الأدبى) تنقل أخبار لقائهما ، وما كان بينهما من صلات تنمُّ خاصة عن إعجاب الزعيم بأمير الشعراء وتعصبه له ، مما كان له أكبر الأثر فى التفاف الحزبيين حول أمير الشعراء ، وقد حملت هذه الرابطة الأدباء التقليديين فى ذلك الوقت على أن يتخذوا لهم من شاعر الزعيم الثعالبى وحزبه ــ محمد الشاذلى خزنه دار ــ أميرا للشعراء فى تونس ، وذلك لما يوجد بينه وبين شوقى من أوجه شبه ، ليست فنية فى الأغلب .

الواقع أن تلقيب خزنه دار بأمير الشعراء تقفيا على أثر شوقى يندرج فى مواضعة أصبحت غير خفية بين الأدباء التونسيين آنذاك ، تتمثل فى محاكاة ما يجدُّ فى الحياة الأدبية والفكرية فى مصر . جاء فى إحدى رسائل أبى القاسم الشابى إلى صديقه الأديب محمد الحليوى ، وهى مؤرخة فى أكتوبر ١٩٣٠ «إن الضجة فى تونس قائمة حول كتاب صديقنا الطاهر الحداد ــ امرأتنا فى الشريعة والمجتمع ــ ويقال إن النظارة العلمية لجامع الزيتونة ، تفكر فى القيام عليه . وطلب حجزه كما فعلت مشيخة الأزهر فى مصر بطه حسين وكتابه ... بمعنى أننا نقلد مصر فى كل شىء »[4] . وقد أوردت مجلة «العالم الأدبى» فى عددها الصادر فى يوليه ١٩٣٠ (ص : ٣١) أن الإصرار على اتهام الأستاذ محمد الصالح المهيدى بالمروق إثر إلقائه محاضرة عن الهجرة النبوية دليل قاطع «على أن تونس أخت مصر تقتدى بها فى كل شىء حتى فى إصدار أحكام الحرمان ولو ضد من لم يتشبه بالأستاذ على عبد الرازق فى شىء» .وتبعا لهذه المواضعة فإن الشاعر الغنائى سعيداً أبا بكر سمى الجزء الأول من ديوانه الذى نشره سنة ١٩٢٦ بالسعيديات تأسيا بأحمد شوقى الذى سمى ديوانه الشوقيات .

وحينما شاع لقب أمير الشعراء ، ولقب شاعر الشباب فى مصر لم يتأخر الأدباء التونسيون عن البحث عن شاعرين يصلحان لمثل ذلك . ولئن كان اتفاق الأدباء التقليديين واضحا فى تسميتهم خزنه دار بأمير الشعراء بعد سنة ١٩٢٠ ؛ فإن اختلاف الأدباء الشبان فى تسمية أحد الشاعرين : عبد الرزاق كرباكة (ت ١٩٤٥) ومحمود بورقيبة (١٩٥٧) بشاعر الشباب كان سائغا . وقد حملهم على هذا الاختلاف توفق الشاعرين إلى أسلوب غنائى يذكّر بأسلوب أحمد رامى ، من حيث شفافية اللفظ وطلاقة الخيال والاحتفال بألم رومانسى شفاف . ويبدو أن السّبب فى اتفاق المبايعين لخزنه دار يتمثل فى خلوصه لشعر الوطنية أو يكاد ، وفى إعجابهم بمسلكه النضالى وانتصاره للحزب وزعيمه ، وبتحمله عناء السجن والعزل من الوظيفة بسبب تحزبه .

ولقد تآلفت أسباب عديدة على تلقيبه بأمير الشعراء ، تتصل فى أغلبها بوضعيته الأسرية وحظوته فى القصر ، ومنزلته فى الحزب الحر الدستورى التونسى ، ومن ثم تضافرت وجوه شبه عديدة بين خزنه دار وشوقى ، جمعت بينهما برغم بعد الشقة ..[5] فشوقى ينتسب إلى أصول غير عربية وكذلك خزنه دار ، فجده الوزير الأكبر (مصطفى خزنه دار) من المماليك ، وهو الذى تولى الوزارة الكبرى خمسا وثلاثين سنة انتهت بسقوطه ومصادرة ثروته سنة ١٨٧٢ . وكان قد مهد لاحتلال فرنسا لتونس،باستغلاله وسوء إدارته وعمالته للسفارة الفرنسية . وكما كان شوقى شاعر الخديوى ، حظيا فى قصره،كان خزنه دار أحد أفراد حاشية محمد الناصر باى وشاعره وأمير لواء فى حرسه الخاص ، وقد خصه الباى برعايته وتشجيعه على قول الشعر ، والملاحظ أن الشاعر لعب دورا حاسما فى ربط صلة الحزب بالقصر

وبالعائلة المالكة ، وكان كلما تحزب أحد الأمراء أقسم بين يدي الشاعر على الثبات والوفاء . وشأنه في ربط هذه الصلة كشأن شوقي حين أقام الجسور بين الحزب الوطني والخديوي عباس . ونفي شوقي إلى الأندلس لأسباب سياسية ، وعزل خزنه دار من وظيفته سنة ١٩٢٢ ، وكان قد سجن سنة ١٩٢٠ بسبب وطنيته ودعوته إلى الثورة على المستعمر واستقباله زعيم الحزب إثر خروجه من السجن بقصيدة عنوانها «**لك الفخر**» .

على يدي شوقي وحافظ التحم الشعر بالأحداث السياسية الكبرى والملاحم الوطنية ومطامح الحركات الإصلاحية في العالم الإسلامي ، واسترد الشعر على يديهما نضارته وعمق تأثيره بما وفراه له من بديع الخيال، وألوان الموسيقى والتناغم بين الأوزان والأغراض ، فلم يعد الشعر صناعة يجللها وهج لايلبث أن يخمد، ولاأصفادا بديعية تغلّ الوجدان وتسقط رؤى الشعر في متاهات التكلف والعسر ، وبذلك اكتسب الشعر مواقع جديدة فاتسعت قاعدة شداته . لقد وثق شوقي صلته بالتراث الشعري الأصيل فاستلهم منه وعارض أزكى نماذجه في مختلف العصور ، وحطم المواضعة التي تقضي بأن يكون الأنموذج المعارِض أقل شأنا من الأنموذج المعارَض ، وقد هام الشعراء في المشرق والمغرب بشعره فحاكوه ونسجوا على نسقه ، وكان خزنه دار أحد هؤلاء ، وإذا رجعت إلى ديوانه بجزءيه ، وقد أتم طبع الجزء الثاني منه سنة ١٩٢٩ ، وجدت أن الشاعر كان كلفا بتقليد شوقي في بنيته الشعرية ، لذلك أكثر من النظم على الأوزان التي آثرها شوقي على غيرها وهي (الكامل والوافر والخفيف) ، وهو قد خمس قصيدة شوقي التي قالها في الإشادة بالدستور الذي منحه السلطان عبد الحميد تركيا وولاياتها الإسلامية سنة ١٩٠٧ .

بشرى البرية قاصيها ودانيها حاط الخلافة بالدستور حاميها

خمسها بقصيدة مطلعها :

حي الهلال وقل للغرب تنبيها
فلتسعد الترك ولتكمد أعاديها
أضحى البشير ينادي في ضواحيها
بشرى البريّة قاصيها ودانيها حاط الخلافة بالدستور حاميها[6]

وشطّر وسبّع قصيدة شوقي :

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء[7]

ولشدة تعلقه بشعر شوقي آثر أن يعارضه في قصيدته :

حف كأسها الحبب فهي فضة ذهب

بقصيدة سماها «**معارضة شوقي**» جاء فيها :

راحة النهى الطرب هاتها فلا عتب[8]
الدنان مترعة والخمور تنسكب
والكؤوس جارية طاف فوقها الحبب
فهي والحباب معا الشماء والشهب

وذلك بدلا من معارضة الأصل لأبي نواس :

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

وشطّر بردة البوصيري بعد أن عارضها شوقي ، كما عارض بائية شوقي :

الله أكبر كم في الفتح من عجب ياخالد الترك جدد خالد العرب

تلك التي عارض بها شوقي بائية أبي تمام .

وعنون خزنه دار معارضته هذه بـ «**تحية تونس إلى الجيوش العلية**» ومنها :

حلم لذيذ تقضى في معاهدة أمست ممزقة الأطراف بالقضب
ألقى صحيفته اليونان مقتنعا من الغنيمة بالعار بالهرب
... سلوا الملاحم إذ يحمى الوطيس بها سلوا المعامع عن فرسانها النجب[9]

ومن الجدير بالملاحظة أن خزنه دار بويع أميرا للشعراء التونسيين بتأييد من الحزب ، بعد خروجه من السجن سنة ١٩٢٠ [10] . ولئن تأخرت مبايعة شوقي الرسمية إلى يوم ٢٩ أبريل ١٩٢٧ فإن تلقيبه بأمير الشعراء كان شائعا قبل ذلك التاريخ بكثير[11] . وممن بايعوا خزنه دار الشاعر **محمد الفائز القيرواني** (ت ١٩٥٣) بقصيدة «**بيعة الأمير**» مطلعها :

أمير القوافي وحارسها وبلبل تونس شيخ البيان
تقبل هناء يقدمه لدست الأمير فتى القيروان
... فأنت الهزار بخضرائنا تفاخر مصر ببوم الرهان[12]

ومحمد الصادق الفقي بقصيد «**النشيد الخزنداري**» ومنه :

وأنشد حزنُ الإحسان فينا كما هبّ النسيم على البهار
وأنشد شنَفَ الأسماع منا تروق لديه سجعات الكنارى
جزى الله الأمير بكل خير وبالأمراء تنفرج الطوارى[13]

وحسبنا أن نؤكد في هذا المجال ، أن تلك المبايعة لم تكن مبايعة فنية تقوم على ملاحظة التشابه بين شعر شوقي وشعر خزنه دار . وإنما كانت مبايعة استمدت حقيقتها من الأوضاع المتشابهة التي اكتنفت حياة الشاعرين ، وأن الرغبة في محاكاة ما يجرى في حياة مصر الأدبية هي التي حملت الأدباء التقليديين على اصطناع هذا اللقب له . وكان يجمع هؤلاء الأدباء ناديان «**نادي الخميس**» في منزل خزنه دار و(**نادي الثلاثاء**) في منزل الشاعر مصطفى آغا ، أما الأدباء الشبان ، وكان يجمعهم «**نادي قدماء الصادقية**» كل يوم جمعة ثم اعتزلوا هذه المبايعة الشكلية وعكفوا على صياغة حياة فنية يتناغم فيها اللحن الشجي مع التغزل في الوطن والمرأة والطبيعة . عنيت بهؤلاء «**أبو القاسم الشابي** ، **ومصطفى خريف** ، **ومحمود**

بو رقيبة وعبد الرزاق كرباكة ، ومحمد سعيد الخلصي ... » أقطاب المدرسة الرومانسية فى تونس ، ولهذا ما لبثت إمارة خزنه دار أن خفت ذكرها وتقلص ظلها ، تحت وقع هذا التطور الشعرى الذى عرفته البلاد ، وهو تطور حدث بتأثير مدرسة الديوان والعصبة المهجرية اللتين اشترعتا منهجا مستحدثا فى الشعر العربى وأمدتاه بأصول نقدية زكت مسيرة الشعر مبنى ومعنى ، ولقد أسرف الشاعر الرومانسى محمد سعيد الخلصى فى تهجين شعر خزنه دار ، باعتباره شعرا تقليديا لارونق فيه ولا بهاء ، واكتسح المد الرومانسى إمارته فتحولت الأنظار عنه واستولت المرارة على قلبه ، وارتد مرة أخرى إلى أشعار شوقى وحافظ وأحمد فؤاد الخطيب ، ينهل منها ويلوّن بها أشعاره .

وبرغم أن الشابى ونظراءه كانوا ثائرين على الشعراء التقليديين فإنهم ما استطاعوا التخلص من تأثير شوقى ، ذلك أن أمير الشعراء قد أعاد بمعارضاته للتراث الشعرى الأصيل نضارته وعمق تأثيره ، فتحلق الشعراء التقليديون والمجددون منهم على السواء حول معارضاته ، يقفون على أثرها بدلا من النماذج الأصلية .

ولقد سبق أن أشرنا إلى أن خزنه دار شطّر بردة البوصيرى بعد أن عارضها شوقى وعارض البائية التى نظمها شوقى فى معارضة أبى نواس ، ولقد عارض مصطفى خريف (ت ١٩٦٧) بائية شوقى بقصيدة عنوانها «حامل الهوى ...» ومنها :

هاج شوقه الطرب	والهوى هو السبب
وانبرت بأضلعه	نخوة الصبا تثب
شتتت خواطره	فهى فيه تضطربُ
راقصت هواجسها	لم تبال من عتبوا
الرؤى مجنحةٌ	والطيوف تصطخبُ
والمدام دائرةٌ	(حفّ كأسها الحبب)
والقدود مائلةٌ	تنثنى وتقتربُ
والشعور مائجةٌ	حول موجها سحبُ
والصدور ناهدةٌ	من ثمارها العنبُ
والخصور لينةٌ	والروادف الكثبُ
والغلائل انفرجت	والذيول تنسحبُ
فالمراح أتعبها	والمزاج والطربُ
أنشدت ملحنةً	(حامل الهوى تعب)[١٤]

وحين عارض شوقى دالية أبى على الحُصْرى القيروانى :

يا ليل الصبُّ متى غدُه أقيام الساعة موعدُه ؟

أمعن الشعراء التونسيون فى معارضة دالية شوقى :

مضناك جفاه مرقده وبكاه ورحم عوده

عارضها الشابى بقصيدته «صفحة من كتاب الدموع» :

عنّاه الأمس . وأطربه وشجاه اليومُ . فما غده ؟

قد كان له قلب كالطفل يدُ الأحلام تُهدّهده
مُذْ كان له ملك فى الكو ن جميل الطلعة يعبده ...[١٥]

ومصطفى خريف بقصيدته «ياليل الصب ...» ومنها :

المعهد هلمّ نجدده	فالدهر قد انبسطت يده
وتغرد فوق النخل يَما	مُ كم يشجيك تغرده
والبلبل هز الغصن وغنّى	لحن الحب يردده
يتلو تسبيح صبابته	فيرتله ويجوّده ..
يارب زمان بات تديمك	طى السرّ وأعيده
ويتيم الدهر وأوحده	ومليك الحسن ومفرده
ريان الخد مورده	(سكران الطرف معربده)[١٦]

وعارضها على النيفر بقصيدته «فى الليل» :

الجفن هواك يسهده	من يسعده أو ينجده
يا بدر دجى فى فن نقى	يسبى الرائين تأوده[١٧]

كما أن عبد الرزاق كرباكة عارض سينية شوقى بقصيدته «كان زمان»[١٨] أما الشيخ الخضر حسين فقد حمله إعجابه بمعارضة شوقى للسان الدين بن الخطيب التى عنوانها «صقر قريش : عبد الرحمن الداخل» .

من لنضو يتنزى ألما برّح الشوق به فى الغلس

على نظم موشح فى نفس الموضوع وعلى نفس الوتيرة وانتحل له العنوان ذاته «عبد الرحمن الداخل أو صقر قريش» ومطلعه :

خلِّ نفْسَ الحُرّ تملّ الثّوبا لا تبالى
ليست الأخطار إلا سَبَبا للمعالى ....[١٩]

ومن البين أن شعراء المدرسة الرومانسية التونسية كانوا يقدمون حافظا شاعر الشعب على شوقى ، ويؤثرون سهولة لفظه ويسر أخيلته وعاطفته الوطنية واحتضانه آمال البؤساء والمسحوقين . وكل ذلك ينسجم مع طبيعة المرحلة التى كان يمر بها النضال الوطنى والحركة الأدبية فى صراعها المحتدم مع الفرنجة والتغريب ، لكنهم كانوا لا يعدمون الإعجاب بشوقى ، والشابى نفسه ما استطاع أن يتخلص من أسر تأثير شوقى ، بالرغم من تعصبه لأبى ماضى[٢٠] وجبران والعقاد وتقديمه حافظا على شوقى ، فإن توثب خيال أمير الشعراء وتدفق موسيقاه قد فرضا على الشابى التأسى به فى بعض أعماله . ولقد بدا لصلاح فضل فى بحثه «ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى»[٢١] إمكان اعتماد الشابى فى رائعته «صلوات فى هيكل الحب» على قصيدة شوقى «غاب بولونيا» التى تفيض بذكريات الشاعر وصبواته فى باريس وتتعانق فيها صيغ موسيقية وتصويرية أخاذة يفضى إليها ترديد المضارع والقافية الدالية .

وظاهرة التدوير والنسق التصاعدى للسؤال ، هذه العناصر المتضافرة ، هى التى شكّلت دون مدافع قصيدة الشابى ، ويتضح

من استقرائنا لأغاني الحياة أن الشابي اعتمد «غاب بولونيا» أيضا في قصيدته «الجنة الضائعة» تلك التي تناغمت فيها ضروب الموسيقى التي تموج بها قصيدة شوقي، وفي عدد من المقاطع يبلغ التشابه حدا يصعب معه التفريق بين القائلين، يقول شوقي ...

كم يا جهاد قساوة كم هكذا أبداً جحود؟
هلا ذكرت زمان كنا والزمان كما نريد.
نطوي إليك دجى الليالي والدجى عنا يذود
فنقول عندك ما نقول وليس غيرك من يعيد
نرى ونمرح في فنالك والرياح به هجود
فنبيت في الإيناس يغبطنا به النجم الوحيد[22]

ويقول الشابي:

كم من عهود عذبة في عدوة الوادي النضير
... قضيتها ومعي الحبيبة لا رقيب ولا نذير
إلا الطفولة حولنا تلهو مع الحب الصغير
أيام كانت للحياة حلاوة الروض المطير
... نبني فتهدمها الرياح فلا نضج ولا نثور
ونعود نضحك للمروج وللزنابق والغدير
ونظل نركض خلف أسراب الفراش المستطير[23]

إن الانغماس في ذكرى حبيبة لم يعكرها الزمن، واستبعاد الفعل الماضي من لدن الشاعرين ـ إلا في موطن واحد استدرجا به الذكرى (**عند شوقي: هلا ذكرت زمان كنا**) (**عند الشابي: قضيت ...**) ـ والاتكاء بدلا من ذلك على الفعل المضارع الذي يدفع إلى مزيد من التخيل ويحقق «**الشهود**» حسب مصطلح الصوفية ـ (**عند شوقي: نريد، نطوي، يذود، نقول، يعيد، نسرى، نسرح، نبيت، يغبط**) (**عند الشابي: نبني، نهدم، نضج، نثور، نضحك، نظل نركض**) ـ وتعاقب الأفعال المضارعة ـ (**عند شوقي: نسري ونسرح، نبيت نغبط / نا /**) (**عند الشابي: نبني فنهدم / ها /، نعود نضحك ـ ونظل نركض**) ـ إن كل ذلك يحدد الشبه بين المقطعين ويجلى تأثر الشابي بشوقي.

ولقد نقل لنا الأستاذ **عبد العزيز الشابي** العميد الأسبق للمحامين بتونس، وكان زميلا للشابي ووثيق الصلة به، أن الشابي كان شديد الإعجاب بالمرثية التي رثى بها شوقي حافظا، وأنه كان يكثر من إنشادها والإشادة بها، باعتبارها تمثل قيمة فنية وتاريخية متميزة.

لقد استقر في أذهان التونسيين منذ القديم أن الثقافة العربية الإسلامية في المشرق قد اكتسبت خصائصها في مصر بالدرجة الأولى، وأن تطورها كان وقفا في الأغلب على العطاء المصري في مجالات الفكر والفن، ولئن أسهمت بعض الحواضر الإسلامية هناك خلال فترات تاريخية محددة في البناء الحضاري للإسلام فإن إسهام مصر كان موصولا لم تقلصه الأحداث، ولا كفكفت من غربه طوارق الأيام، وكلما جدّ جديد في مصر احتزّله التونسيون وعدوه مناط عنايتهم وتطلعهم. وفي هذا النطاق يندرج اهتمامهم بالحياة الأدبية في مصر في أدق خصائصها.

ولقد زكا الأدب بما تأيد به في مصر واحتدت نفس المعارك الأدبية التي اتسعت لها الساحة المصرية. من ذلك أن عددا من الأدباء التونسيين في العشرينيات يتزعمهم الأستاذ **راجح إبراهيم** قد أسرفوا في الرد على **المويلحي** في نقده لديوان شوقي حيث أبان عن تهافت قول الشاعر:

خدعوها بقولهم حسناء والغواني يغرهن الثناء

فاقتضى هذا ردودا من محبي المويلحي، وهم كثر، وهي ردود نشرت في عدد كبير من الصحف والمجلات التي كانت تصدر آنذاك. كما أن أبا القاسم الشابي كان يحتج لمصر وللعبقرية المصرية (التعبير له) غير آبه بما كتبه **الرافعي** الذي نفى ظهور العبقريات في مصر[24].

لقد ألحف الأدباء الشبان الذين تعصبوا لمدرسة الديوان في مهاجمة الرافعي وتهجين الصناعة الفنية للشعر التقليدي[25]، والانتصار للعقاد وزميليه، والإشادة بطرائقهم النقدية المستحدثة، ومن يرجع إلى «**رسائل الشابي**» يجد أنه وزميله **محمد الحليوي** كانا مسرفين في التعصب للعقاد وفي تهجين خصومه. وبرغم انقسام الشعراء التونسيين إثر نشوء مدرسة «**الديوان**» إلى مجددين وتقليديين، وما نشب بينهم من خلاف، سجّلته الصحافة والمجلات التونسية فإن الذي وحّد بينهم هو الانتصار للحياة الأدبية في مصر في العشرينيات.

ولقد دأب نادي «**قدماء الصادقية**» و«**معهد ابن خلدون**» و«**نادي الخميس**» و«**نادي الثلاثاء**» على عقد ندوات فكرية وأدبية تعنى بكل ما يجد في مصر، ولا تعنى إلا لماما بالقليل الذي يجدُّ في غيرها، ولقد أفاضت الصحافة التونسية في وصف الألم الطاغي الذي سيطر على مشاعر التونسيين بوفاة المويلحي سنة ١٩٣٠ ووفاة حافظ وشوقي سنة ١٩٣٢، وأوردت المجلات وبخاصة «**العالم الأدبي**» ونشرة «**الجمعية الخلدونية**» ما جرى في حفلات التأبين التي أقيمت لذكراهم، وقد أسهم في هذه الحفلات الأدباء التقليديون والمجددون على السواء في حفلة تأبين المويلحي التي أقامتها «الجمعية الخلدونية» في الساعة الخامسة والنصف بعد زوال يوم (١٧ إبريل ١٩٣٠) والتي نشرتها «**مجلة العالم الأدبي**»، وألقى **عبد الرحمن الكعاك** كلمة أرّخ فيها للفقيد، كما ألقى المرحوم **شيخنا محمد الفاضل بن عاشور** بحثا عن «**كاتب النهضة المصرية**» وأسهم شيخ الأدباء **محمد العربي الكبادي** (ت ١٩٦١) **وأبو الحسن بن شعبان** (ت ١٩٦٣) وشاعر الشباب **عبد الرزاق كرباكة** برثيات، وقد أنحى شيخ الأدباء محمد العربي الكبادي باللائمة على شوقي لأنه لم يرث المويلحي قائلا:

وما بال شوقي وهو شاعر قطره وكاتبه في كل وقت وخاطبه
وكيف الأسى لم يشحذ اليوم ذهنه فتظهر من سحر القريض عجائبه

والحق أن أمير الشعراء رثى المويلحي ، ويبدو أن القصيدة لم تصل إلى أيدي الأدباء التونسيين إلا بعد إقامتهم تلك الحفلة التأبينية[٢٦].

وفي أكتوبر ١٩٣٢ أقامت «الجمعية الخلدونية»[٢٧] حفلة تأبين لحافظ ثم أقامت أخرى يوم ٢٤ نوفمبر ١٩٣٢ لتأبين شوقي أي بعد وفاة الشاعر بشهر وعشرة أيام ، وكما قال الشيخ محمد الفاضل بن عاشور فقد «قضى الله أن تكون الفخامة دائما في جانب شوقي دون قرينه فجاءت باهرة في مظهرها ثرية بما فيها من الخطب والقصائد والدراسات التي نشر أكثرها في نشرة الجمعية الخلدونية لسنة ١٩٣٤»[٢٨].

وقد أسهم في هذه الحفلة أحد عشر شاعرا من بينهم شيخ الأدباء محمد العربي الكبادي ومحمد المرزوقي ومصطفى آغا ومحمود بورقيبة وجلال الدين النقاش وعبد الرزاق كرباكة ، كما أسهم أربعة كتاب بيحوث في ادب شوقي ، ومما جاء في مرثية كرباكة :

شوقي استمع هذا نجيّك شاعر عرف الشباب لمحنة الأوزان
آمنت أنك في القريض أجل من هزَّ القريض من المحمود الفاني

إن الذي أردنا أن نخلص إليه من وراء ذلك هو أن الشعراء التونسيين في الثلث الأول من هذا القرن قد أمعنوا في تقليد أمير الشعراء والاهتداء بفنه والتأسي به في معارضاته ، لا فرق بين مجددهم ومقلدهم ، وبرغم بعد الشقة بين الشابي وخزنه دار وبين كرباكة والمدني فإنهم اهتدوا جميعا بفن شوقي .

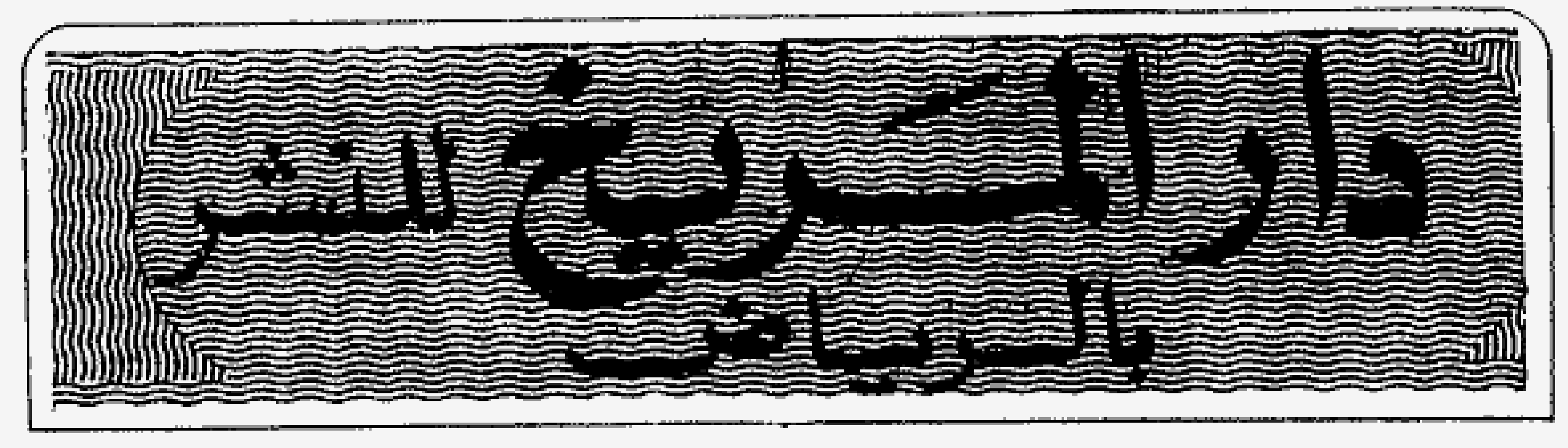
إن هذا الإطار الذي انتهينا إليه يصلح لأن يكون منطلقا لدراسة فنية تتقصى مظاهر تأثير شوقي في الشعر التونسي ، وتؤكد بالتالي وحدة الروابط بين تونس ومصر ، ورحم الله شوقيا القائل :

إنما الشرق منزل لم يُفرّق أهله إن تفرقت أصقاعه
وطن واحد على الشمس والفصحى وفي الدمع والجراح اجتماعه

هوامش :

(١) محمد الفاضل بن عاشور : الحركة الأدبية والفكرية في تونس ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص : ٦٩ ـ ٧٠ .
(٢) مجلة الجامعة ، تونس ، أوت ١٩٣٧ ، المجلد الأول ، عدد ٢ ص : ١٢ .
(٣) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر لزين العابدين السنوسي ، تونس ١٩٤٦ المجلد الثاني ، ص : ٢٠٧ .
(٤) رسائل الشابي ، تونس ، ١٩٦٦ ، ص : ٥٢ ، وراجع ، علي كاهية : رد مفتريات مجلة العالم الأدبي ومطاعنها في الدين والوطنية ، في مجلة العالم ، تونس ١ نوفمبر ١٩٣١ ص : ١٢ ـ ١٣ .
(٥) نور الدين صمود : في الشعر التونسي ، ماضيه وحاضره ، ضمن مجلة الفكر ، تونس ، أبريل ١٩٦٤ ، ص : ١٠ .
(٦) ديوان خزنه دار ، تونس ١٩٧٢ ، ج ٢ ، ص : ٧٢ ـ ٨١ .
(٧) ديوان خزنه دار ، ج ٢ ص : ١١٨ ـ ١٢١ .
(٨) المصدر ذاته ، ج ١ ، ص : ٢٠٤ ـ ٢٠٥ .
(٩) ديوان خزنه دار ، ج ١ ، ص : ١٣٢ .
(١٠) راجع ، أحمد توفيق المدني : تقويم المنصور ، تونس ١٩٢٤ ، ص : ٢٧٤ .
(١١) راجع مثلا ، أنور الجندي : أيام في حياة شوقي ، في «المجلة» ديسمبر ، ١٩٦٨ ،
(١٢) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر ، تونس ، ١٩٢٧ ، المجلد الأول ، ص : ١٥٨ .
(١٣) المصدر ذاته ، المجلد الثاني ، ص : ١٧٠ .
(١٤) مصطفى خريف : شوقي وذوق ، تونس ١٩٦٥ ، ص : ١٦٩ ـ ١٧٢ .
(١٥) أبو القاسم الشابي : أغاني الحياة ، تونس ١٩٨٠ ، ص : ١٥٤ ـ ١٥٦
(١٦) شوقي وذوق ، ص : ١٩٨ ـ ٢٠٦
(١٧) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر المجلد الأول ص : ٣٠٧ ـ ٣٠٨ .
(١٨) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر ، المجلد الثاني ص : ٢٦٥
(١٩) المصدر ذاته ، المجلد الثاني ، ص : ٢١٠ ـ ٢٢٢ .
(٢٠) رسائل الشابي ، ص : ١١٤ .
(٢١) انظر ، فصول ، يوليو ، ١٩٨١ ، عدد ٤ ، ص : ٢١٢ .
(٢٢) الشوقيات ، ج ٣ ، ص ٣٠ ـ ٣١ .
(٢٣) أغاني الحياة ، ص : ٢٠٩ وما بعدها .
(٢٤) رسائل الشابي ، تونس ١٩٦٦ ، ص : ٩٧
(٢٥) راجع ، مثلا ، أبا القاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب ، تونس ١٩٦٢ .
(٢٦) راجع نص القصيدة في الشوقيات ج٣ ص : ١١٠ .
(٢٧) محمد الفاضل بن عاشور : الحركة الأدبية والفكرية في تونس ، القاهرة ١٩٥٥ ص : ١٥٧ .
(٢٨) المصدر والصفحة ذاتها .





تقدم لقرائها مجموعة مختارة من أحدث إصداراتها

- **الفاصلة القرآنية** — الدكتور عبد الفتاح لاشين
- **العرب وفلسطين**
  بحث حول فلسطين كما يعكسه أدب الرسائل الجامعية العربية
  إعداد : احمد قرسوني
- **تاريخ العالم الإسلامي الحديث** — الدكتور إسماعيل باغي، الدكتور محمود شاكر
- **المدخل إلى علم الجغرافيا** — الدكتور طه الفرا، الدكتور محمود محمد حمدين
- **جغرافية أوروبا** — الدكتور عبد العزيز صالح
- **جغرافية المملكة العربية السعودية**
  الدكتور عبد الرحمن صادق الشريف
  طبعة جديدة منقحة ١٩٨٣
- **الاحاديث القدسية** — الدكتور محمد اسماعيل شعبان
- **حرب الفضاء** — اللواء خضر الدهراوى
- **التعاون العسكرى العربى** — اللواء حسن البدرى
- **الوجيز فى جغرافية افريقيا** — الأستاذ أنور العقاد

- **السلسلة العلمية المبسطة للأطفال** — فارس خليل
  صدر منها ثمانية كتب ملونة طباعة فاخرة
- **سلسلة «اعرف بلادك»** — سيد إبراهيم
  صدر منها ستة كتب عن بعض المدن السعودية طباعة ملونه ومجلده
- **سلسلة «عباقرة العرب»** — سليمان فياض
  صدر منها : ـ الخليل بن احمد ـ الجاحظ

كما تقدم المجلة العربية الوحيدة المتخصصة فى علوم المكتبات والمعلومات

مجلة المكتبات والمعلومات العربية

تصدر كل ثلاثة شهور باللغة العربية والإنجليزية

دار المريخ
ـ الرياض ـ ص . ب ١٠٧٢٠
مكتبة المريخ ـ العليا الرياض ت ٤٦٥٧٩٣٩
تطلب مطبوعات دار المريخ فى مصر من :
المكتبة الأكاديمية : ١٢١ شارع التحرير ـ الدقى ت : ٨٤٣٥٦١١

APC

شوقى وآثاره

فى مراجع غربية مختارة

صالح جواد الطعمة**

إن الهدف الرئيسى لهذا البحث تحديد ما حققه «شوق» من مكانة عالمية . وذلك بتتبع ما لقيه من اهتمام فى الغرب ، وما ترجم له من أعمال إلى اللغات الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا . وقد لخصت نتائج هذا التتبع فى البيليوجرافيا التى تحتوى على أكثر من مائة وثلاثين مصدرا فى اللغات الغربية ، والملحق الذى يدرج ثمانين قصيدة أو قطعة مترجمة سواء كانت الترجمة كاملة أو جزئية (أربعة أبيات أو أكثر) . وقبل أن أبدى ملاحظاتى حول مكانة «شوق» فى الغرب ، أرى لزاما على الاستشهاد بآراء لثلاثة من أدباء مصر تناولوا من قبل ، بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، ما يتصل بعالمية شوق وضرورة ترجمة مختارات من أعماله ، والعوامل التى حالت دون اهتمام الغرب به أو بالأدب العربى الحديث عامة ، وهم أحمد رامى وطه حسين ومحمد صبرى .

لقد كان **أحمد رامى** من أوائل الأدباء العرب الذين حاولوا تصحيح الصورة المشوهة التى يرسمها أو يشيعها بعض الكتاب الغربيين عن الأدب العربى الحديث . إن صح ما نسب إليه فى كتاب «**تروبردج هول**» إذ إننا نقرأ فى الفصل الأخير من الكتاب المذكور ــ وكان قد صدر عام ١٩٢٨ (أى بعد تكريم شوق أميرا للشعراء على الصعيد العربى بعام) ــ أن أحمد رامى تصدى لما ورد فيه من حكم ينفى أن يكون لمصر أدب محاولا دحضه . كما يروى لنا المؤلف ، بذكر بعض أسبابه كجهل الإنجليز باللغة العربية . وعدم قدرتهم على قراءة ما ينشر من نتاج أدبى فى مصر ، وإهمال الأدب الحديث فى مناهج الدراسات الشرقية ، وعدم الاهتمام بترجمته إلى اللغات الغربية (٤٨ : ٢٠٨ ــ ٢١٠) .[1] ويبدو أنه أراد التدليل على حيوية الأدب الحديث فى مصر فقام بمحاولة لترجمة نماذج من أعمال شوق وغيره من أدباء مصر فى تلك المرحلة : حافظ إبراهيم والعقاد والمنفلوطى ومحمد تيمور بالإضافة إلى عدد من قصائده . ومن الجدير بالذكر قوله عن شوق «إنه أعظم شاعر أنتجته مصر» وإنه من الممكن أن يدعى طاغور مصر . إن لم يكن طاغور فى وطنه يدعى شوق الهند ، ولعله أراد بذلك تأكيد منزلة شوق الأدبية بالمقارنة مع شاعر عالمى المكانة كان قد حاز على جائزة نوبل من قبل .

أما **الدكتور طه حسين** فقد عقد مقارنة سريعة بين شعر طاغور الإنسانى النزعة ، وشعر شوق وحافظ الذى وسمه بأنه «**شعر أشخاص وظروف**» (**حافظ وشوق** : ١٥٠ ــ ١٥١)[2] قائلا : «**وتاجور**

ترجم شعره إلى اللغات الأوروبية فأصبح شاعرا عالميا يكبره الغرب الحديث يكبره الشرق القديم ، فهل لو ترجم شعر شوقى أو حافظ إلى الإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية يُقرأ ويعجب ويخلب العقول ويضمن لأصحابه جائزة نوبل كما ضمنها لتاجور ؟ كلا ! وليس مصدر ذلك إلا أن تاجور لا يزدرى العقل ولا يسلم نفسه للخيال وحده وأن أصحابنا لا يلتمسون شعرهم فى العالم الحقيق المعقول ... » (ص : ١٥١) .

ثم يأتى **الدكتور محمد صبرى** بعد سنوات من قيامه بإعداد عمله الجليل «**الشوقيات المجهولة**» وبعد مرور مائة عام على ولادة شوقى ، ليعرب عن أمله فى أن تترجم مختارات من شعر شوقى إلى الإنجليزية أو الفرنسية لماله من مكانة عالمية «**وذلك بتقريبه إلى أذهان أدباء الغرب ولغتهم**»[٣] مشيرا إلى «**أن فن الترجمة كالشعر صعب وطويل سلمه**» وليأخذ فى الوقت نفسه على ترجمة الأستاذ حبيب غزالة لقصيدة شوقى «**أيها النيل**» بأنها «**ترجمة غير دقيقة ولا تبين عن روعة الشعر المترجم**» ويخلص ، بعد ذلك إلى التحذير من جناية المترجمين على شعر شوقى بترجمتهم السقيمة .

إن هذه الملاحظات التى أبداها أحمد رامى وطه حسين ومحمد صبرى تعكس ــ بصورة عامة ــ الظروف أو الأسباب التى حالت دون بلوغ شوقى أو الأدب العربى الحديث ما يستحق من مكانة عالمية . وفى مقدمتها العامل اللغوى . وأعنى به الصعوبة التى يلاقيها غير العربى فى قراءة الأعمال الأدبية وتذوقها فى نصها الأصلى ، حتى بعد دراسة العربية بضع سنوات . وتأخر الغربيين فى الاهتمام بدراسة الأدب الحديث . والنسبة الضئيلة من الأعمال الحديثة المترجمة . ومتطلبات الترجمة الأدبية أو الشعرية ذاتها . وطبيعة الشعر العربى الكلاسيكى . وهى عوامل لا تزال تقوم بدورها المعرقل بالرغم مما حققه شوقى أو الأدب العربى الحديث من ذيوع نسبى فى النصف الثانى من هذا القرن .[٤] غير أن هناك بلاشك عوامل أخرى لا مجال للخوض فيها ، كالتعصب الذى ورثه الغرب تجاه كل ماهو عربى أو مسلم ، والعامل التجارى الذى لا يغرى دور النشر بالمجازفة فى نشر أعمال مترجمة يشك فى رواجها . والتعالى الأدبى الذى عانى منه العرب قديما ويعانى منه الغرب فى تفاعله مع الآداب غير الغربية بسبب إخضاع التقويم الأدبى لمعايير خارجية . ولا أريد الانتهاء من هذه المقدمة دون الاستشهاد بنموذج من هذا التقويم لأدبنا الحديث ورد فى دراسة للأستاذ «ويكنز» عن الأدب العربى نشرت فى أوائل الخمسينيات حيث جاء قوله عن الأدب العربى الحديث : «**لن أقف طويلا عنده لأنى ــ بصراحة ــ أشك فى أن يكون هناك الكثير مما يستحق الذكر عنه . إن معظمه ــ وإن لم يكن كله ــ يبدو لى تقليدا خاضعا لأسوأ ملامح أدبنا الحديث**» ولم يشأ أن يجعل حكمه مطلقا فاستثنى أدباء المهجر قائلا عنهم بأنهم يمثلون المصدر الوحيد للحيوية فى الأدب العربى الحديث من غير أن يدعم رأيه بأدلة أو أمثلة (١٠٧ : ٤٣) .

ومن المؤسف أن هذا اللون من التقويم يتردد أحيانا فى كتابات بعض المؤلفين العرب الذين أتاحت لهم الظروف كتابة بعض المداخل الموسوعية أو إعداد دراسات فى اللغات الغربية .

٢

وإذا انتقلنا إلى شوقى وآثاره فى المراجع الغربية فإننا نلاحظ أن نصيبه من الترجمة والدراسة لا يزال محدودا ، بالرغم من الزيادة الملحوظة فى الاهتمام به بعد الحرب العالمية الثانية ، كما تدل على ذلك البيليوجرافيا فى نهاية هذا البحث . ولا بد لى من الاعتراف بأن البيليوجرافيا ذاتها ليست كاملة ، ولا تدعى الإلمام بكل ما نشر عن شوقى فى اللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية والأسبانية والإيطالية ، لأسباب واضحة،أهمها افتقارنا إلى أدوات مرجعية تحصر ما تم نشره عن الأدب العربى الحديث فى اللغات المذكورة[٥]، باستثناء الإنجليزية ، غير أنها تعطينا صورة تقريبية أو ترسم خطوطا عامة لما لقيه شوقى من اهتمام فى الغرب منذ العشرينيات حتى يومنا هذا .

إن أول ما نلاحظه عند استعراضنا لمداخل البيليوجرافيا أن الجزء الأكبر منها ظهر بعد عام ١٩٥٠ لسببين أساسيين ، أولهما التحول الذى شهدته الدراسات العربية فى الغرب نحو الاهتمام بالأدب العربى الحديث . والآخر ازدياد الإسهام العربى المباشر فى التعريف بالأدب الحديث ، سواء حدث ذلك بفضل خريجى معاهد الغرب ، أو نتيجة للحضور العربى فى عدد من الجامعات الغربية ، أو بفضل ما ينشر فى العالم العربى من مطبوعات فى بعض اللغات الغربية .

وسأقتصر فى ملاحظاتى على المرحلة التى امتدت بين تاريخ مشاركة شوقى فى مؤتمر المستشرقين (١٨٩٤) فى جنيف كشاعر وعام ١٩٥٠ عندما ظهرت مجموعة آربرى : الشعر العربى الحديث ، وذلك لأن المقام لا يسمح لى بتناول جوانب أخرى من رحلة شوقى فى الغرب . خاصة ما يتصل منها بإسهام المؤلفين العرب فى دراساتهم الغربية .

٣

لعلنا لا نبالغ أو نتجاوز الصواب إذا قلنا بأن شوقى كان أول ساع إلى التعريف بشعره فى الغرب بسبب تقديمه أو إلقائه قصيدة فى مؤتمر علمى غربى لا يتوقع فيه إلقاء القصائد على الطريقة المألوفة فى العالم العربى . غير أنه يصعب علينا أن نبت فى رد الفعل لدى مستمعيه من المستشرقين أو وقع مطولته فى نفوسهم . إذ إننا لا نجد بين أعمال المؤتمر المذكور سوى إشارة طريفة إلى أن شوقى «**قرأ عملا حول مأساة (تراجيديا) عربية ألفها حديثا سيدة مسلمة**» (١٢٢ : ١٠٢) .

ولم يمض وقت طويل على إلقائها حتى ظهرت لها ترجمة فرنسية

فى مفتتح عام ١٨٩٥ بقلم **فيليب بقطى** Boeti (٩١ : ٤٧١ ـ ٤٨٨) وبصياغة أقرب إلى النثر والرواية التاريخية منها إلى الشعر . وقد خلت من بضعة أبيات هاجم شوقى فيها نابليون وحملته على مصر وهى :[٦]

قاهر العصر والممالك نابليون ولّت قواده الكبراء
جاء طيشا وراح طيشا ومن قبل أطاشت أناسها العلياء
سكتت عنه يوم عيرها الأهرام . لكن سكوتها استهزاء
فهى توحى إليه أن تلك (واترلو) فأين الجيوش؟ أين اللواء

ثم تبع ذلك محاولات متفرقة أخرى لترجمة بعض قصائد شوقى إلى الفرنسية تستهدف تعريف أدباء الغرب به،كما يفهم من مقال نشر عام ١٩٢١ بعنوان «**شعر شوقى وجائزة نوبل**»[٧]، بالإضافة إلى مبادرات شوقى الشعرية وغير الشعرية لتوطيد صلته ببعض أدباء الغرب وعلمائه وفنانيه . كقيامه بتكريم الروائى الإنجليزى «كين» فى أكثر من قصيدة كـ «**مصر**» (١٩٠٨) و «**الربيع ووادى النيل**» (١٩٠٩) .[٨] وإهدائه قصيدته «**أيها النيل**» إلى المستشرق **مارجيلوث** (١٩١٥) مشيدا فى مقدمتها بفضله على لغة العرب وما أنفق من شبابه وكهولته فى إحياء علومها ونشر آدابها .[٩] غير أن هذه المحاولات . كما يبدو . لم تسهم إسهاما ملحوظا فى التعريف بشوقى كشاعر أو أديب فى المراجع الأدبية باستثناء ترجمات محدودة كقطعته الغزلية «**خدعوها**» (٧٠ : ٣٥٩ ـ ٣٦٠) وأبيات من قصيدة «**رمضان ولى**» نشرها الدكتور **عثمان غالب** فى جريدة **الطان**[١٠] le Temps (٣٠ : ٤٠٣) مما يدل على بطء نقل الشعر أو الأدب العربى الحديث إلى الغرب . علما بأن الترجمات الأولى تمت بمشاركة بعض الكتاب العرب **كعبد الخالق ثروت وعثمان غالب** وغيرهما .[١١]

٤

الدراسات الغربية

وإذا جاز لنا أن نخص بالذكر أوائل المستشرقين الذين أسهموا فى التمهيد لانتشار الأدب العربى الحديث فى أوروبا فلا بد أن نبدأ بالمستشرق الروسى «**كراتشكوفسكى**» الذى نشر عددا من الدراسات المهمة عن الموضوع فى الروسية والألمانية والإنجليزية يرجع أقدمها إلى عام ١٩٠٩ كما يفهم من تعليق المستشرق «**كمبفماير**» (٥٩ : ٨) ومنها المدخل الخاص بالأدب الحديث،وقد نشر فى ملحق **الموسوعة الإسلامية** (١٩٣٨) . بعد ظهور الموسوعة فى طبعتها الأولى خلوا من مدخل الأدب الحديث (٦٢ : ٢٦ ـ ٣٣) . ونجد فى هذا المدخل تنويها سريعا بمكانة شوقى . وإشارة إلى بعض مصادره الغربية[١٢] أما فى غربى أوروبا فقد كان للمستشرق الألمانى «**كمبفماير**» دور فعال فى التعريف بشوقى وغيره من أدباء العربية فى هذا العصر منذ أن بدأ عام ١٩٢٤ بنشر رسائله الأدبية عن مصر وغيرها من الأقطار العربية .[١٣] وأغلب الظن أنه كان أول من نشر مقالا مستقلا عن شوقى فى الغرب . وذلك عام ١٩٢٦ . (٥٧ : ١٩٨ ـ ٢٠٦) معتمدا فيه على دراسة للأستاذ **حسن محمود** حول مسرحية **على بك الكبير (ط ١٨٩٣)** .[١٤] فيما نقل من آراء واقتبس من أقوال فى اللغتين العربية والألمانية . وأضاف إليه موجزا لترجمة حياة شوقى على أساس ما كتبه الشاعر نفسه فى مقدمة الشوقيات . ومن أبرز ما جاء فى هذا المقال ما نقله عن حسن محمود حول رأيه فى منزلة شوقى بين التقليد والتجديد . وهو رأى يأخذ على الشاعر نهجه التقليدى فى اختيار الأوزان والقوالب من ناحية . ويدافع عنه من ناحية أخرى لما يجد فى شعره من تعبير عن مشاعر جديدة وحياة جديدة . وما نجد فيه من صورة دقيقة لروح الشاعر وآرائه فى الحياة . ولأنه ـ أى شوقى ـ يعتبر مجددا بفضل شعره المسرحى الذى تجلى فى «**على بك**» . ولكنه عدل ـ كما بدا للكاتب آنذاك ـ عن «**هذه السبيل إلى أسهل منها . وفضل أن يقرض الوصف والغزل والمديح**» على حد تعبيره .

وأتيح كذلك لشوقى أن يظهر على صفحات المجلة المذكورة . بفضل جهود المستشرق **كمبفماير** . فى مناسبات أخرى،كإعادة نشرا قصيدته فى مؤتمر الأحزاب المصرية عام ١٩٢٦ (١٢٩ : ١١٥ ـ ١١٨) أو قصيدته فى رثاء ثروت (١٣٠ : ١٣٧ ـ ١٤١) أو قصيدة **الأمير شكيب أرسلان** الخاصة بتكريم شوقى (١١٦ : ١٥٢ ـ ١٥٤) . أما الدراسة التى أعدها المستشرق المذكور بالمشاركة مع **طاهر الخميرى** عن أعلام الأدب العربى المعاصر (أو كما سماهم فى مقدمته بزعماء البلاغة العربية الحديثة) فلم يكن لشوقى نصيب فيها سوى الإشارة إليه فى معرض حملات العقاد والمازنى النقدية عليه . ولعل السبب فى ذلك أن الخميرى كان يأمل إصدار أجزاء أخرى تتناول بقية أعلام الأدب الحديث . كما يفهم من المقدمة (٥٩ : ٥ ـ ٦) أو من قول المستشرق نفسه فى كلمته العربية : «**وحيث إنى منذ زمن أشكو جهل الغرب لأفكار الشرق ونهضته المباركة لذا لبيت طلبه** (أى طلب الاشتراك مع الخميرى) **مع العلم أن ما قام به الآن ليس إلاجزءا لا بد له من تكملة تتناول بقية زعماء الأدب العربى العصرى . ليطلع القارىء على مختلف النزعات الراقية والقوى السامية التى أنعم بها الله على الأمة العربية فى شتى الأقاليم . خصوصا الأمة المصرية التى جمعت بين تراث الفراعنة وتراث العرب** ...» (٥٩ : ٤) . إن فى هذه الكلمات وسواها من الملاحظات الواردة فى مقدمتى المؤلفين دلالة واضحة على ضآلة ما كان يعرفه الغرب ـ حتى مطلع الثلاثينيات ـ عن الأدب العربى الحديث وبدء نماء الإحساس لدى بعض المستشرقين بضرورة تيسير معلومات أولية عنه . وترجمة نماذج من نتاج أعلامه . مما دفع المؤلفين إلى إعداد هذه الدراسة واختيار الإنجليزية ـ وهى أكثر اللغات الغربية شيوعا ـ لغة لها . وقد تناولت بإيجاز ثلاثة عشر من رجال الفكر والأدب فى مصر والمهجر : على عبد الرازق . ومصطفى عبد الرازق . وعباس محمود العقاد . وإبراهيم عبد القادر المازنى . ومنصور فهمى . ومحمد حسين هيكل . ومحمد عبد الله عنان . وسلامة موسى . وطه حسين . ومى زيادة (من مصر) وإيليا أبو ماضى . وجبران خليل جبران . وميخائيل نعيمة (من المهجر)

وقد شهدت الحقبة المذكورة محاولات غربية أخرى للتعريف بشوقى أو الأدب المعاصر فى مصر عامة . أهمها ـ حسب تاريخ ظهورها ـ محاولات **جويدى . وجب . وهنرى بيرس . وآربرى . وبروكلمان** . أما محاولة المستشرق الإيطالى «**جويدى**» المنشورة عام ١٩٢٧ فهى أقرب إلى الرسالة الأدبية منها إلى التحليل والدراسة . إذ كان هدفها إعطاء صورة عن المهرجان الذى أقيم فى القاهرة لتكريم شوقى أميراً للشعراء . واستعراض ما ألقى فيه من القصائد والكلمات . وبيان منزلة شوقى فى مختلف الأقطار العربية . فى حين تميزت دراسات المستشرق الإنجليزى «**جب**» عن الأدب العربى المعاصر . وقد نشرت بين ١٩٢٨ ، ١٩٣٣ (**انظر ٤٤ : ٢٤٥ ـ ٣١٩**) . بغزارة مادتها العلمية وعمق تحليلها لأهم التطورات والاتجاهات الأدبية التى شهدها النثر العربى الحديث . منذ أواخر القرن التاسع عشر حتى أوائل الثلاثينيات من هذا القرن . وقد كان له الفضل فى التصدى لسوء الفهم الشائع لدى الغربيين . وموقفهم السلبى تجاه الأدب العربى الحديث . مستغربا ـ بوجه خاص ـ وروده فى كتاب عن مصر . كان قد صدر عام ١٩٢٧ للسير جورج يانج . حيث جاء قوله «**ليس لمصر الحديثة لغة أو أدب أو أساطير خاصة بها**» (**١٠٩ : المقدمة ص : ١٠**)«[١٥] كما كان له الفضل فى إبراز معالم النهضة الأدبية فى مصر خاصة . غير أنه ـ بحكم الهدف الذى رسمه لنفسه ـ اقتصر على فنون المقالة والرواية والنقد . ولم يخص الشعر إلا بملاحظات عابرة . ولهذا السبب لا نجد فى دراساته ما يستحق الذكر عن شوقى ـ سوى التلميح إلى مكانته الشعرية . وتعليق موجز على محاولته القصصية «**عذراء الهند**» . أشار فيه إلى غرائب أحداثها واعتمادها القوى الخارقة (الفوقطبيعة) . وإطارها التاريخى الذى يعبر عن روح الاعتزاز بمجد مصر القديمة وبراعتها الفنية . ومما جاء فيه قوله «**إن الملمح الذى يعطى هذه الرواية أهميتها الأدبية الخاصة أنها كتبت بما كسب لشوقى مكانته البارزة فى الشعر العربى الحديث من تضلع فى اللغة وتفنن لفظى**» مشيرا إلى أسلوب السجع المتقن . وما تناثر فى الرواية من مقطوعاته الشعرية . (**٤٤ : ٢٨٨ ـ ٢٨٩**) .

ويعتبر المستشرق الإنجليزى «**آربرى**» أول من ترجم لشوقى إحدى مسرحياته كما سنرى بعد قليل . كما تعتبر دراسته عن شوقى وحافظ إبراهيم (**١٣ : ٤١ ـ ٥٨**) ـ وقد نشرت عام ١٩٣٧ ـ أولى المحاولات الإنجليزية للتعريف بشوقى شاعرا . إن أول ما يلاحظه القارىء فى هذه الدراسة اعتراف المؤلف بأن الغرب لا يولى الشعر العربى الحديث أى اهتمام . وقوله بأنّ هناك نوعا من التباطؤ فى اكتشاف الجوانب المتميزة فى الأدب العربى عامة . غير أن «**آربرى**» لم يشأ أن يلقى اللوم على الأجانب (أو الغربيين) وحدهم فى موقفهم السلبى . بل وجد له بعض التبرير فى موقف النقاد المصريين أنفسهم من شعرهم الحديث . مستشهدا ببعض آراء الدكتور طه حسين فى كتابه حافظ وشوقى كقوله :[١٦] «.... **عندنا كتاب مجددون وعندنا كتاب أحيوا النثر القديم . وللكتاب فضلان فضل هذا التجديد الذى لم يكن . وفضل هذا الإحياء لما كان قد عبث به الزمان . وعندنا شعراء ولكنهم لم يجددوا شيئا ولم يبتكروا ولم يستحدثوا . وإنما اكتسبوا شخصيتهم من القديم . واستعاروا مجدهم الفنى من القدماء . فليس لهم إلا فضل واحد هو فضل الإحياء . وما زال ينقصهم فضل آخر وهو فضل الإنشاء والابتكار**» . (**١٣ : ٤١**)

غير أن ذلك لم يحل دون قيام الأستاذ آربرى بتحليل بعض أعمال شوقى الشعرية والمسرحية . وذكر نماذج مترجمة من شعره ومن مسرحية مجنون ليلى . مشيرا إلى دور شوقى فى التجديد . كلجوئه إلى «الملحمة» أو الطابع الملحمى فى أرجوزته «**دول العرب وعظماء الإسلام**» . وإن لم يحالفه التوفيق فى ذلك . وتطويره المسرح الغنائى معلنا أن مسرحياته تعتبر إسهاما ذا قيمة فريدة وخالدة (١٣ : ٥٤)[١٧]» ولكن هذا الاهتمام النسبى بشوقى لم يضمن له مكانا فى محاولة أخرى لآربرى مهمة تاريخيا . وذلك عندما أصدر مجموعته «**الشعر العربى الحديث**» عام ١٩٥٠ . على أساس أن شوقى ـ كمعاصره حافظ ـ ينتمى إلى مرحلة سابقة . وأنهما (أى شوقى وحافظ) اكتسبا شهرة واسعة فى الخارج (١١٥ : المقدمة) .

وعندما ننتقل إلى دراسة «**بروكلمان**» عن شوقى . المنشورة عام ١٩٤٢ . نلاحظ أنها أغزر مادة وأشمل فى معالجتها لأعماله من أية دراسة غربية أخرى ظهرت قبل الخمسينيات . بفضل ما عرف عن بروكلمان من منهج ببليوجرافى موسوعى فى دراسة الأدب العربى . فهى تحفل بتعليقات مركزة مفيدة على مختلف أعمال شوقى من شعر وقصة ومسرحية . وبآراء عدد من النقاد العرب الذين تناولوه كالعقاد وطه حسين ومحمد لطفى جمعة وإدوارد حنين . وبإشاراتها المتعددة إلى المصادر العربية وغير العربية المتصلة بشوقى . وإذا كان بروكلمان قد كرر ما قاله بعض النقاد العرب كتأثر شوقى المحدود بالأدب الفرنسى أو الآداب الأوروبية عامة . وميله إلى تقليد أعلام الشعر العربى القديم . وطموحه إلى أن يكون شاعر الخديوى والخليفة العثمانى وشاعر الشعب والإسلام والشرق . فإنه قد أسهم فى بيان مدى اعتماد شوقى على رواية «**الأميرة المصرية**» لعالم الآثار الألمانى «**جورج إيبرس**» (١٨٣٧ ـ ١٨٩٨) عند كتابة «**دل وتيمان**» (**٣١ : ٢٥**)

٥

إن التعريف بشوقى ـ كالتعريف بالأدب العربى الحديث جملة ـ ظل محصورا فى الغرب فى مراجع المتخصصين من دوريات وكتب وموسوعات حتى نهاية الحرب العالمية الثانية باستثناء بعض الكتابات التى ظهرت ـ كما يبدو ـ فى الصحف الفرنسية كمقالة إدجار جلاد فى «**الأخبار الأدبية**» الباريسية (**٤١ : ٨**) . غير أن هذا الإطار الضيق من التعريف يأخذ بالاتساع تدريجيا بعد نهاية الحرب العالمية الثانية فيجد شوقى أو الأدب العربى الحديث عامة طريقه إلى الدوريات والكتب العامة ومجموعة من المعاجم والموسوعات العالمية الكبرى . كما تشير إلى ذلك الببليوجرافيا . وقد تكون دراسة المغترب العربى **إدوارد جورجى** المنشورة عام ١٩٤٦ ضمن «**موسوعة الأدب**» (**نيويورك : ١٩٤٦**) أولى المحاولات للخروج بالأدب الحديث من دائرة المتخصصين إلى نطاق أوسع من القراء . وتضم دراسته (**٥٦** :

٤٠ ـ ٤٤) آراء معروفة عن شوقى وأعماله ، كالقول بأن مسرحياته تمثل نقطة التحول الحقيقى فى تاريخ المسرحية العربية ، وأن براعته الأدبية رمز أو مظهر للتعبير الذى شهده الأدب العربى ككل ، وأن مسرحه كان ملتزما بالدفاع عن تراثه القومى وتأكيد مزايا الثقافة العربية ، وغير ذلك من الأحكام التى يراد بها بيان ما يتميز به شوقى من دور ومكانة ، غير أن الدراسة لم تسلم من العيوب فى ذكر الحقائق ، كالقول عن الشوقيات بأنها مقالات تمثل الروح التقليدية القديمة (**٥٦ : ٤٤**) .

٦

ما ترجم من أعمال شوقى :

إن ما ترجم لشوقى حتى الآن يشتمل على المقدمة التى كتبها الشاعر للجزء الأول من شوقياته ، ومسرحية «**مجنون ليلى**» ، ومختارات من شعره ، ومقتطفات قصيرة من بعض مسرحياته الأخرى .

(أ) أما المقدمة فتعتبر وثيقة أدبية مهمة تاريخيا ، لا لأنها تكشف عن نشأة شوقى وشخصيته ومفهومه للشعر فحسب ، بل لأنها تمثل كذلك إسهاما ، وإن كان محدودا ، فى نشوء الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث ، وقد اتسمت بشئ من الصراحة لم نألفها قبل شوقى عند الحديث عن أمور عائلية أو شخصية تتصل بالشاعر . وليس من الغريب أن يعتبرها المستشرق الفرنسى «**هنرى بيرس**» وثيقة ذات قيمة نادرة عن الشاعر فى النصف الأول من حياته . وأن يقوم بترجمتها إلى الفرنسية معلقا عليها أو محققا بعض ما ورد فيها من إشارات تاريخية وأدبية (**٧٩ : ٣١٣ ـ ٣٤٠**) . ويبدو أن المستشرق حاول التثبت مما درسه شوقى فى مونبلييه معتمدا على الرواية الشائعة عن تاريخ دراسته هناك (١٨٨٧ ـ ١٨٨٩) ، ولكنه لم يعثر على أثر له ، فعلل ذلك بالنقص الحاصل فى وثائق الكلية ومحفوظاتها ، كما حاول تصحيح بعض التواريخ التى ذكرها شوقى عن رحلته إلى الجزائر ، ومشاركته فى مؤتمر المستشرقين ، ولم يكن التوفيق حليفه دائما ، كما بين الباحث التونسى المنجى الشملى فى مقاله : مراجعات فى ترجمة أحمد شوقى[18] .

ويجدر بنا أن نقف قليلا عند موضوع دراسة شوقى فى فرنسا متسائلين عما استطاع الباحثون أن يكشفوه من الغموض والاضطراب اللذين يحيطان به .

فالشائع لدى الباحثين ـ كما نعلم ـ أن مرحلة إقامة شوقى فى فرنسا امتدت من ١٨٨٧ إلى ١٨٩٠ . ولم يشذ عن ذلك الباحثون من الغربيين كهنرى بيرس فى الثلاثينيات **وبودو ـ لاموت** فى دراسته الحديثة عن شوقى . وقد ظهرت عام ١٩٧٧ (**٣٠ : ١ ـ ٢ ، ٣٤ ـ ٣٥**) . ولكن الدكتور محمد صبرى قد دلل فى كتابه القيم **الشوقيات المجهولة** (**١ : ٩ ـ ١٦**) بما لا مجال للشك فيه من الوثائق أن دراسة شوقى امتدت بين أوائل ١٨٩١ ونهاية ١٨٩٣ ، وجاء بعده الباحث التونسى «**الشملى**» ليخرج بنتائج مماثلة ، حين حدد مرحلة دراسة شوقى بين نهاية ١٨٩٠ وأواخر ١٨٩٣ مستعينا ببعض الوثائق التى ذكرها الدكتور محمد صبرى ، وإن لم يرد فى بحثه ما يوحى بأنه اطلع على كتاب **الشوقيات المجهولة** . وإذا كان ما توصل إليه الدكتور صبرى قد أزال الاضطراب فى الروايات حول مدة الدراسة ، فإننا ما نزال نفتقر إلى دراسة موثقة تزيل الغموض حول تجربة شوقى فى فرنسا أكاديميا وثقافيا ومدى تأثره بالأدب الفرنسى ، وبالرغم من تردد الآراء العامة التى يبديها دارسوه : وهم بين مؤكد لسعة استيعابه للتراث الفرنسى وقائل بضآلة علمه له أو تأثره به ، كما أشار إلى ذلك طه حسين فى كتابه حافظ وشوقى (٢٠٠ ـ ٢٠٣) ، أو محمد صبرى فى شوقياته المجهولة (**١ : ٢٩ ـ ٣٠**) .

(ب) ترجمة **مجنون ليلى** : لقد ظهرت هذه الترجمة التى أعدها المستشرق **آربرى** عام ١٩٣٣ ، وبفضلها تيسر للقراء فى الغرب الوقوف على النص الكامل لإحدى مسرحيات شوقى ، وإن أخذ ، أو يؤخذ عليها أنها جاءت خلوا مما يعين القارئ غير المتخصص على تذوق المسرحية وتفهمها من مقدمة تعرف بالمؤلف أو خلفية تاريخية تلقى الضوء على قصة مجنون ليلى ذاتها ، بالإضافة إلى ما ورد فيها من هفوات فى الترجمة كما ذكر المستشرق جب (**٤٥ : ٤٣٣**) .

وبالرغم من مرور خمسين عاما تقريبا على ظهورها تظل ـ أى مسرحية مجنون ليلى ـ العمل المسرحى الوحيد المترجم إلى لغة غربية وفقا للمصادر المتيسرة لدىّ ، وقد ظهرت لها ترجمة إيطالية فى الخمسينيات (**٨٥ : ٩ ـ ٦٦**) . وهناك إشارة إلى محاولة قامت بها السيدة **راسكين** لترجمة مسرحية **مصرع كليوباترا** إلى الإنجليزية كما جاء فى كتاب **لاندو** عن المسرح والسينما عند العرب (**٦٣ : ٢٥٣**) .

غير أن ما يجب ذكره أن هذه الترجمة لم تلق اهتماما ملموسا ولم يعلق عليها إلا عدد قليل من المعنيين كالمستشرق جب (**٤٥ : ٤٣٣ ـ ٤٣٤**) وأحد كتاب مجلة **العالم الإسلامى** فى الولايات المتحدة (**٦٧ : ٢٠٩**) .[19] أما الكاتب الإنجليزى «**بربور**» فلم يذكر فى دراسته عن المسرح العربى فى مصر (**٢٢ : ١٠٠٦ ـ ١٠٠٩**) سوى قيام الأستاذ آربرى بترجمة مجنون ليلى ونشرها فى مصر ، علما بأنه خصص بضع صفحات للمسرحية واستشهد ببعض مقاطعها فى نصها العربى .

وقد قام آخرون بترجمة مقتطفات من المسرحية ذاتها بأسلوب أقل تكلفا من أسلوب آربرى كما فعل صاحبا **صور من العالم العربى** (**٩٦ : ٩٧ ـ ٩٩**) **ونجيب الله** (**١٠٥ : ١٩٩ ـ ٢٠٣**) مما يدل على أن ترجمة آربرى ـ على ما لها من قيمة تاريخية ـ لم يكتب لها الشيوع بين قراء الغرب من المتخصصين أو غير المتخصصين .

(جـ) شعر شوقي المترجم :

إنه لمن معاد الكلام أن نردد مقولة **الجاحظ** الشهيرة «**والشعر لا يستطاع أن يترجم**» أو ما يبديه اليوم المنظرون المعنيون بترجمة الشعر من آراء أكثر تفصيلا حول الموضوع ، ولكنه من المفيد أن نذكر أنفسنا بذلك عندما نقرأ ملاحظات حول ترجمة شعر شوقي ، كتلك التي أوردها طه حسين أو محمد صبري ، أو حين يعلن الدكتور **محمد مصطفى بدوي** ، وهو من أهم المعنيين بالشعر العربي الحديث في الغرب ، قائلا : «**قلة هم الشعراء الذين يعدون أصعب من شوقي ، أو في الأقل يفقدون أكثر منه في الترجمة**» (٢١ : ٤١) أو حين نكتشف أن ما ترجم من شعر شوقي قليل نسبيا ، إن قورن بغيره من شعراء العرب المعاصرين .

لقد أحصينا ما لا يقل عن ثمانين قصيدة ترجمت ترجمة كاملة أو جزئية ، من غير أن ندخل في هذا الإحصاء قصائد شوقي أو مقطوعاته الزجلية التي ترجمها إلى الفرنسية حديثا **بودو ـ لاموت** (٢٩ : ٢٢٥ ـ ٢٤٥) وأدرجناها في الملحق حسب ورودها في الشوقيات لبيان نوعيتها أو موضوعاتها . وفي ضوء ما جاء في الملحق المذكور من معلومات يتضح لنا أن معظم القصائد أو المقطوعات ترجم إلى الفرنسية ، وأن عددا كبيرا منها لم ينشر إلا في وقت قريب في دراسة طبعت قبل بضع سنوات (بودو ـ لاموت : ١٩٧٧) .

أما من حيث الموضوعات فيبدو أن القصائد التي تدور حول السياسة والتاريخ والاجتماع لقيت اهتماما أكبر ، تليها قصائد الوصف والنسيب ثم المراثي وعدد محدود من قطع حكاياته . ويلاحظ كذلك أنها جميعها ـ باستثناء بضع حالات ـ نشرت في بحوث أكاديمية أو مراجع متخصصة ، مما يدل على أن اختيار ما ترجم من القصائد لم يتم بسبب الرغبة في الوصول إلى عامة القراء بل كان لدافع علمي أو أكاديمي . وليس من شك في أن هذا اللون من الترجمة ضروري ، ويؤدي وظيفة مهمة في الدراسات المنهجية . ومن ثم في التمهيد لنشر الأدب المترجم على مستوى عالمي . غير أنه لابد أن يشفعه نوع آخر من الترجمة يستهدف غير ذوي التخصص وهو ما لم يتحقق بعد بالنسبة لأعمال شوقي ، أي بمعنى آخر ، نحن مازلنا بحاجة إلى محاولة جادة لاختيار نماذج من شعر شوقي ، تتسم بطابعها الإنساني وطاقتها على تجاوز الظروف المرحلية أو المناسبات التي اقترنت بها ، والقيام بترجمة هذه المختارات الشعرية ترجمة فنية تليق بمكانة شوقي ، وتتيح لشعره أو تتاجه الخروج من دائرة طلاب الدراسات العربية إلى عالم أوسع من القراء أو الأدباء الذين يتذوقون الآداب العالمية .



الملحق

من شعر شوقي المترجم

يضم الملحق ماورد في مصادر هذه الدراسة من قصائد شوقي المترجمة،سواء كانت الترجمة كاملة أوجزئية . وروعي في اختيار القصائد المترجمة جزئيا ألا يقل عدد ما ترجم منها عن أربعة أبيات .

وقد أدرجت المعلومات التالية عن كل قصيدة :

(أ) العنوان .

(ب) موضع ورودها في الشوقيات .

(جـ) المترجم .

(د) لغة الترجمة مالم تكن فرنسية ، وفي هذه الحالة لا ينص عليها .

(هـ) المصدر وقد أعطي رقمه في البيليوجرافيا .

تعتبر القصيدة مترجمة ترجمة كاملة مالم ترد إشارة بخلاف ذلك . الأرقام الموضوعة بين قوسين بعد كلمة أبيات تعني عدد الأبيات المترجمة .

الرموز المستعملة :

ش م= الشوقيات المجهولة .

ب ل= بودو ـ لا موت . انظر البيليوجرافيا رقم ٣٠ .

ألما = ترجمة ألمانية .

إن = ترجمة إنجليزية .

إيطا = ترجمة إيطالية .

القصيدة	الشوقيات	المترجم والمصدر
١ ـ كبار الحوادث فى وادى النيل	١ : ١٧ ـ ٣٣	١ ـ فيليب بقطى ؟ ٩١ : ٤٧١ ـ ٤٨٨ ٢ ـ ب ل أبيات (١٥) ٣٠ : ٧٨ ـ ٧٩
٢ ـ الهمزية النبوية	١ : ٣٤ ـ ٤١	ب ل أبيات (٢٢) ٣٠ : ٨٦ ـ ٨٧
٣ ـ صدى الحرب	١ : ٤٢ ـ ٥٨	ب ل أبيات (٢٢) ١٠٨ ـ ١٠٩
٤ ـ انتصار الأتراك	١ : ٥٩ ـ ٦٤	ب ل أبيات (١٠) ١٠٥ ـ ١٠٧
٥ ـ بعد المنفى	١ : ٦٤ ـ ٦٨	آربرى (إن) أبيات (٤) ١٣ : ٥١
٦ ـ مشروع ملنر	١ : ٧٢ ـ ٧٦	ب ل أبيات (٩) ١٨٣ ـ ١٨٤
٧ ـ أيها العمال	١ : ٩٠ ـ ٩٢	ب ل أبيات (٢٢) ١٤٤ ـ ١٤٦
٨ ـ نجاة	١ : ٩٢ ـ ٩٧	ب ل أبيات (٤) ١٥٧
٩ ـ مصر تجدد مجدها بنسائها المتجددات	١ : ١٠٢ ـ ١٠٥	خورى (إن) أبيات (٨) ٦٠ ـ ١٢٧
١٠ ـ خلافة الإسلام	١ : ١٠٥ ـ ١٠٩	ب ل (باستثناء ثلاثة أبيات) ١١٠ ـ ١١٤
١١ ـ تكريم	١ : ١٠٩ ـ ١١٢	ب ل أبيات (٨) ١٨٤
١٢ ـ محمد على باشا الكبير	١ (ط ١) ١١٠	ب ل أبيات (١١) ١٥٢ ـ ١٥٤
١٣ ـ الخديوى إسماعيل	١ (ط ١) ١١٤	ب ل أبيات (٢٤) ١٥٠ ـ ١٥٢
١٤ ـ الانقلاب العثمانى وسقوط السلطان عبد الحميد	١ : ١١٩ ـ ١٢٤ ١ : ١٢٩ ـ ١٣٢	١ ـ خورى (إن) أبيات (٥) ٦٠ : ١٠٩ ٢ ـ ب ل أبيات (٢٦) ١٠٠ : ١٠٢
١٥ ـ عبث المشيب	١ : ١٢٩ ـ ١٣٢	ب ل أبيات (١٠) ١٤٤
١٦ ـ أبو الهول	١ : ١٣٢ ـ ١٤٤	١ ـ رامى (إن) أبيات ٤٨ : ٢٥٦ ـ ٢٥٧ ٢ ـ ب ل ٣٤١ ـ ٣٤٦
١٧ ـ اليوم نسود	١ : ١٤٥	ب ل ٣٤٨
١٨ ـ تكليل أنقرة	١ : ١٦٣ ـ ١٦٨	١ ـ غبريلى (إيطا) أبيات (٧٠) ٤٠ : ٤٩٢ ٢ ـ ب ل أبيات (١٨) ١١٥ ـ ١١٧
١٩ ـ وداع اللورد كرومر	١ : ١٧٣ ـ ١٧٦	١ ـ غبريلى (إيطا) أبيات (١٠) ٤٠ : ٤٨٨ ـ ٨٩ ٢ ـ خورى (إن) أبيات (٣٥) ٦٠ : ٦٦ ـ ٧٣ ٣ ـ ب ل أبيات (٤٢) ١٢٩ ـ ١٣٤
٢٠ ـ العلم والتعليم	١ : ١٨٠ ـ ١٨٤	١ ـ هيوود (إن) أبيات (٢١) ٥٠ : ٨٩ ـ ٩٠ ٢ ـ ب ل أبيات (١٥) ١٤٠ ـ ١٤١
٢١ ـ ياشباب الديار	١ : ١٨٨ ـ ١٩٠	ب ل أبيات (٧) ١٧٤ ـ ١٧٥

القصيدة	الشوقيات	المترجم والمصدر
٢٢ ـ نهج البردة	١ : ١٩٠ ـ ٢٠٨	ب ل أبيات (٢٨) ٨٨ ـ ٩١
٢٣ ـ خاتمة رياض	١ : ٢٠٨ ـ ٢١١	١ ـ خورى (إن) أبيات (٦) ٦٠ : ٦٣ ٢ ـ ب ل أبيات (٨) ١١٧ ـ ١١٨
٢٤ ـ ضجيج الحجيج	١ : ٢١١ ـ ٢١٤	١ ـ خورى (إن) أبيات (٦) ٦٠ : ١٠٦ ـ ١٠٧ ٢ ـ ب ل أبيات (٢١) ٩٧ ـ ٩٩
٢٥ ـ أأخون إسماعيل فى أبنائه	١ (ط ١) ٢١٧	١ ـ خورى (إن) أبيات ٦٠ : ٩٧ ـ ٩٨ ٢ ـ ب ل أبيات (٥) ١٣٥ ـ ١٣٦
٢٦ ـ شهيد الحق	١ : ٢٢١ ـ ٢٢٤	خورى (إن) أبيات (٧) ٦٠ : ١٢٥ ـ ١٢٦
٢٧ ـ الأسطول العثمانى	١ : ٢٢٦ ـ ٢٣٠	ب ل أبيات (٧) ١٠٣
٢٨ ـ الأندلس الجديدة		١ ـ بيرس أبيات ٧٨ : ١٠٢ ـ ١٠٣ ٢ ـ ب ل أبيات (١٥) ١٠٣ ـ ١٠٥
٢٩ ـ ضيف أمير المؤمنين	١ : ٢٣٩ ـ ٢٤٤	١ ـ خورى (إن) أبيات (٦) ٦٠ : ١٠٠ ٢ ـ ب ل أبيات (١٧) ١٣٦ ـ ١٣٧
٣٠ ـ ذكرى دنشواى	١ : ٢٤٤ ـ ٢٤٥	١ ـ خورى (إن) أبيات (٨) ٦٠ : ٨٣ ـ ٨٤ ٢ ـ ب ل ١٢٣ ـ ١٢٤
٣١ ـ روما	١ : ٢٥١ ـ ٢٥٣	١ ـ غبريلى (إيطا) ٤٠ : ٤٩٠ ـ ٤٩١ ٢ ـ خوام أبيات (١١) ٩٩ : ٢٣٣ ـ ٢٣٤ ٣ ـ ب ل ٤٠ ـ ٤٢
٣٢ ـ توت عنخ آمون	١ : ٢٦٦ ـ ٢٧٤	ب ل أبيات (٩) ٨١ ـ ٨٤
٣٣ ـ تحية للترك	١ : ٢٨٠ ـ ٢٨٥	ب ل أبيات (٢١) ٩٥ ـ ٩٧
٣٤ ـ الربيع ووادى النيل	٢ : ٢٢ ـ ٢٥	١ ـ آربرى (إن) ١٤ : ١٥٤ ـ ١٦١ ٢ ـ ب ل ٣٣٥ ـ ٣٣٨
٣٥ ـ غاب بولونيا	٢ : ٢٧ ـ ٢٨	ب ل أبيات (٨) ١٩٨
٣٦ ـ الهلال	٢ : ٢٩ ـ ٣٠	بدوى (إن) ١٨ : ١٢٨
٣٧ ـ بلدة المؤتمر	٢ : ٣٣ ـ ٣٦	ب ل أبيات (٥) ١٩٢
٣٨ ـ الرحلة إلى الأندلس	٢ : ٤٣ ـ ٥١	١ ـ بيرس أبيات (٧٩) ٧٨ : ١٠٨ ـ ١١٥ ٢ ـ ب ل أبيات (٣١) ٥٨ ـ ٦٢
٣٩ ـ أنس الوجود	٢ : ٥٦ ـ ٥٨	١ ـ رامى (إن) أبيات ٤٨ : ٢٥٨ ـ ٢٥٩ ٢ ـ ب ل أبيات (٤) ١٩٣

القصيدة	الشوقيات	المترجم والمصدر
٤٠ ـ أيها النيل	٢ : ٦٣ ـ ٧٣	١ ـ حبيب غزالة انظر ٩٣ و ٩٧ ٢ ـ رامي (إن) أبيات ٤٨ : ٢٥٤ ـ ٢٥٥
٤١ ـ نكبة دمشق	٢ : ٧٣ ـ ٧٦	فؤاد حسنين على (ألما) أبيات (٥) ٧ : ١٤٥ ـ ١٤٦
٤٢ ـ رمضان ولى	٢ : ٧٦ ـ ٧٨	١ ـ عثمان غالب أبيات (٥) انظر ش ٢ : ٧٦ ٢ ـ نورن أبيات (١١) ٥١ : ٣٢ ـ ٣٣
٤٣ ـ طوكيو	٢ : ٨٤ ـ ٨٦	ب ل أبيات (٥) ١٩١ ـ ١٩٢
٤٤ ـ وصف الغواصة	٢ : ١٠٨	ب ل أبيات (٦) ١٩٩
٤٥ ـ خدعوها	٢ : ١١١	١ ـ مارتينو ٧٠ : ٣٥٩ ـ ٣٦٠ ٢ ـ نورن ٥١ : ٣١ ـ٣٢ ٣ ـ ب ل ٤٣ ـ٤٤
٤٦ ـ منك يا هاجر	٢ : ١١٣	ب ل ١٨٠
٤٧ ـ ردت الروح	٢ : ١٣٠	ب ل ١٨٢
٤٨ ـ قلب بوادي الحمى	٢ : ١٤٢	ب ل ١٨٥
٤٩ ـ قولوا له	٢ : ١٤٢ ـ ١٤٣	ب ل ٣٤٦
٥٠ ـ مقادير من جفنيك	٢ : ١٤٣ ـ ١٤٤	ب ل ٣٤٧
٥١ ـ صقر قريش	٢ : ١٧٠ ـ ١٧٧	بيرس (الموشحات ٥ ـ ١٢ ـ ٢٥) ٧٨ : ١١٦ ـ ١١٨
٥٢ ـ مرحبا بالربيع	٢ : ١٨٩ ـ ١٩٢	ب ل أبيات (٦) ١٩٦ ـ ١٩٧
٥٣ ـ سيد درويش	٣ : ١٤ ـ ١٦	شكر الله وهوارث (إن) بتصرف ٩٦ : ٤٣ ـ ٤٤
٥٤ ـ يعقوب صروف	٣ : ٢٩ ـ ٣٢	ب ل أبيات (٦) ١٦١ و ١٦٦
٥٥ ـ يرثي جدته	٣ : ٣٨ ـ ٤٠	ب ل ٣٣٣ ـ ٣٣٥
٥٦ ـ رياض باشا	٣ : ٤٢ ـ ٤٨	ب ل أبيات (١٣) ١٦٤ ـ ١٦٥
٥٧ ـ محمد فريد بك	٣ : ٥٥ ـ ٥٨	ب ل أبيات (٦) ١٦٣
٥٨ ـ ذكرى هيجو	٣ : ٧١ ـ ٧٢	ب ل ٣٦ ـ ٣٨
٥٩ ـ قاسم بك أمين	٣ : ٧٦ ـ ٧٩	ب ل أبيات (٦) ١٤٣
٦٠ ـ ذكرى مصطفى كامل	٣ : ٩١ ـ ٩٣	ب ل أبيات (٥) ١٦٤
٦١ ـ بطرس باشا غالي	٣ : ١٤٤ ـ ١٤٥	١ ـ خوري (إن) أبيات (٧) ٦٠ : ١٣٠ ٢ ـ ب ل أبيات (٧) ١٧٥ ـ ١٧٦
٦٢ ـ يرثي أباه	٣ : ١٥٤ ـ ١٥٦	ب ل أبيات (٨) ١٦٩
٦٣ ـ سعد باشا زغلول	٣ : ١٧٤ ـ ١٧٥	آربري (إن) أبيات (٧) ١٣ : ٥٣
٦٤ ـ الشاعر الموسيقي فردي	٣ : ١٨٠	١ ـ غبريلي (إيطا) ٤٠ : ٤٨٩ ـ ٤٩٠ ٢ ـ ب ل ١٧٦ ـ ١٧٧

القصيدة	الشوقيات	المترجم والمصدر
٦٥ ـ نادى الموسيقى الشرقى	٤ : ٤٩ ـ ٥١	ب ل أبيات (٦) ١٥٤
٦٦ ـ تحية غليوم الثانى لصلاح الدين	٤ : ٥٦	١ ـ فؤاد حسنين على (ألما) أبيات (٥) ٧ : ١٤٦ ـ ١٤٧ ٢ ـ ب ل (باستثناء بيتين) ٩٣ ـ ٩٤
٦٧ ـ النخيل ما بين المنتزه وأبى قير	٤ : ٦٤ ـ ٦٥	بدوى (إن) أبيات (١٢) ٢١ : ٣٨ ـ ٣٩
٦٨ ـ ابن زيدون	٤ : ٧٨ ـ ٧٩	ب ل أبيات (٤) ٤٧
٦٩ ـ غاندى	٤ : ٨٣ ـ ٨٥	ب ل أبيات (٢٦) ١٥٦ ـ ١٥٧
٧٠ ـ أغنية	٤ : ٨٧	ب ل ١٨١
٧١ ـ يا شراعا وراء دجلة	٤ : ٨٨	ب ل ٣٣٨ ـ ٣٣٩
٧٢ ـ الثعلب والديك	٤ : ١٥٠	هيوود (إن) ٥٠ : ٨٨ ـ ٨٩
٧٣ ـ الليث والذئب فى السفينة	٤ : ١٦٤	ب ل ٢٠١ ـ ٢٠٢
٧٤ ـ اليمامة والصياد	٤ : ١٧٢	أرزيليه ٩٥ : ٣
٧٥ ـ دودة القز والدودة الوضاءة	٤ : ١٧٦ ـ ١٧٧	ب ل ٢٠٠ ـ ٢٠١
٧٦ ـ الجمل والثعلب	٤ : ١٧٨	ب ل ٢٠٢ ـ ٢٠٣
٧٧ ـ تهنئة بشهر الصيام	ش م ١ : ١٥٢ ـ ١٥٣	ب ل أبيات (٥) ١٤٩
٧٨ ـ الرد على هانوتو	ش م ١ : ١٩٨	ب ل ٩٢
٧٩ ـ تهنئة السلطان عبد الحميد بعيد جلوسه	ش م ١ : ٢٤٧ ـ ٢٤٨	ب ل أبيات (٧) ١٤٩ ـ ١٥٠
٨٠ ـ الوزارة الجديدة	ش م ٢ : ١٠٧ ـ ١٠٨	ب ل ١٧٣
٨١ ـ نشيد الشبان المسلمين	ش م ٢ : ٢١٦	آربرى (إن) ١٣ : ٥٤
٨٢ ـ (الشاعر)*		نجيب الله (إن) ١٠٤ : ١٨٧

* كما نشرها نجيب الله تحت عنوان مختارات فى الشعر العربى الحديث . واعتبارها فى شعر شوقى وما هى فى الحقيقة ـ كما أظن ـ إلا ترجمة لفقرة وردت فى مقدمة شوقى حيث يقول : «فالشاعر من وقف بين الثريا والثرى يقلب إحدى عينيه فى الذر ويجيل أخرى فى الذرى . يأسر الطير ويطلقه ويكلم الجماد وينطقه» راجع المقدمة كما وردت فى كتاب : **أحمد شوقى والأدب العربى الحديث**. طه وادى . القاهرة : ١٩٧٣ ص : ١٢٥ ـ ١٥٦ .

Ahmad Shawqi (1868-1932)
in Selected Western Sources

Bibliography (*)

1. Abaza, Aziz: «Chawki», **Mélanges de l'institut dominicain d'etudes orientales du Caire.** 7 (1962-63) 199-206.

2. Abd El-Jalil, J-M: **Brève histoire de la litterature arabe.** Paris: 1946. pp. 239-240. *

3. Abdul Wahab, Farouk: «Introduction», in his **Modern Egyptian drama.** Minneapolis & Chicago: 1974. pp. 23-24.

4. Abul Naga, El Said Atia: **Les sources francaises du théâtre egyptien (1870-1939).** Algiers: 1972. pp. 20-21, 190, 192, 269-275.

5. Abushady, A. Z: «Shawqi, Hafiz and Matran: the three leading neoclassical poets of contemporary Egypt, **Middle Eastern Affairs.** 3 (1952) 239-244.

6. Ahmed, J. M: **The Intellectual origins of Egyptian nationalism.** London: 1960. pp. 60-61. 65-66.

7. Ali, Fuad H: «Šawqi. der Fürst de Dichter», **Orientalistische Studien: Enno Littman Überreicht.** Leiden: 1935. pp. 139-148. *

8. Allen, Roger: «Poetry and poetic criticism at the turn of the century», **Studies in modern Arabic literature.** ed. R. C. Ostle. London: 1975. pp. 1-17.

9. ——————: «Egyptian literature», **Encyclopedia of world literature in the 20th century.** 2 nd. ed. vol. II New York: 1982. pp. 3-8, esp. 3, 6.

10. Alwan, Mohammed B: «A bibliography of modern Arabic poetry in English translation», **Middle East Journal.** 27 (1973) 373-381.

11. Anghelescu, Mircea: «Arabic language and literature in Romania», **Romano-Arabica.** 2(1976) 7-14.

12. «Arab drama»: **Modern world drama.** ed. Myron Matlow. New York: 1972. pp. 34-35.

13. Arberry, Arthur J: «Hafiz Ibrahim and Shawqi», **Journal of the Royal Asiatic Society.** 35(1937) 41-58, esp. pp. 50-58. Reprinted (with some additional translations) in his **Aspects of Islamic Civilization.** London: 1964. pp. 365-377. *

14. ——————: **Arabic Poetry: A primer for students.** Cambridge: 1965. pp. 154-161.

15. Awad, Louis: «Problems of the Egyptian theatre», in **Studies in Arabic literature,** (see # 8) pp. 179-193. esp. 182-183.

16. Aziza, Mohamed: **Regards sur le théâtre arabe contemporain.** Tunis: 1970. p. 95.

17. Badawi, M. M: «Introduction» and «Biographical notes» in his **An anthology of modern Arabic poetry.** Oxford Beirut: 1970. x-xi, xxv-xxvi.

18. ——————: «al-Hilal», **Journal of Arabic Literature.** 2(1971) 127-135. (A translation and critical analysis of Shawqi's poem 'al-Hilal').

19. ——————: «Islam in modern Egyptian literature», **Journal of Arabic Literature.** 2(1971). 154-177, esp. 157-159.

20. ——————: «Convention and revolt in modern Arabic poetry», **Arabic poetry: theory and development.** ed. G.E. von Grunebaum. Wiesbaden: 1973. pp. 181-208. esp. 185-189.

21. ——————: **A critical introduction to modern Arabic poetry.** Cambridge: 1975. esp. 28-42.

22. Barbour, N: «The Arabic theatre in Egypt», **Bulletin of the School of Oriental (and African) Studies.** 8(1935-1937) 173-187, 991-1012, esp. 1006-1009. *

23. Bellamy, James et al: **Contemporary Arabic readers v. Modern Arabic Poetry.** Ann Arbor: University of Michgan, 1966. part 2, p. 1.

24. Ben Ḥalima, Hamadi: **Les principaux themes du théâtre arabe contemporain (de 1914 à 1960).** Tunis: 1969. esp. 35-36, 47-49, 74, 92, 99, 123, 145-147, 200.

25. Berque, Jacques: **L'Egypte: Impérialisme et révolution.** Paris: 1967. esp. 242, 246, 347, 368-371, 481, 497, 533-534, 633, 660.

26. ——————: **Egypt: Imperialism and revolution.** tr. Jean Steward, London: 1972. esp. 237, 336, 355-357, 511-512, 517.

27. ——————: **Languages arabes du présent.** Paris: 1974.

28. ——————: **Cultural expression in Arab society today.** tr. Robert W. Stookey. Austin: 1978. esp. 40-41, 194-195, 269-270, 271, 346, 357, 358.

29. Boudot-Lamotte, Antoine: «Des Šawqiyyat' en arabe dialectal», **Arabica.** 20(1973) 225-245.

30. ——————: **Ahmad Šawqi: l'homme et l'oeuvre.** Damascus: 1977.

31. Brockelmann, C ·A. Šauqi» in his **Geschichte der**

Items published before 1950 are marked by (*).

arabischen literatur. Spp. III Leiden: 1942. pp. 21-48. •

32. Brugman, J: «Modern Arabic literature», **Nederlands-Arabische Kring 1955-1965. Eight studies marking its first decade.** Leiden: 1966. pp. 11-28, esp. 13-14.

33. Cachia, P. J: **Taha Husayn: his place in the Egyptian literary renaissance.** London: 1956. esp. 158-159, 172-173.

34. ———: «al-Hilal: a first impression», See • 18. pp. 135-137.

35. Elmessiri, A. M: «Arab drama», **The Reader's encyclopedia of world drama.** ed. John Gassner and Edward Quinn. New York: 1969. pp. 21-25, esp. p. 23.

36. Fahmy, Skander: «La renaissance du théâtre égyptien moderne», **Revue du Caire.** 4(1940) 107-112. •

37. Farid Kamal and Maher Hassan: **Classicisme comparée.** tr. Kamal Farid and Antoine C. Matter. Cairo: 1962. esp. pp. 35-36, 39-40, 43, 46-47, 55, 71-75.

38. Gabrieli, F. and U. Rizzitano: «Teatro arabo». **Enciclopdedia dello Spettacola.** Rome. 1(1954) cols. 769-774, esp. 772-773.

39. Gabrieli, F: **Storia della letteratura araba.** Milan: 1956. 322, 350.

40. ———: «Commemorazione di Ahmad Shawqi», **Oriente Moderno.** 39(1959) 486-497.

41. Gallad, Edgard: «La mort du Prince des poètes arabes Ahmed Chawky Bey», **Les Nouvelles Littéraires.** No. 560, July 8, 1933. p. 8, col. 1-2. •

42. ———: «Ahmed Chawky», **La Revue du Caire.** 1(1938) 433-442. •

43. Germanus, A. K: «Trends of contemporary Arabic literature », **Islamic Quarterly.** 4(1957) 114-139, esp. 117-118.

44. Gibb, H. A. R: «Studies in contemporary Arabic literature», reprinted on his **Studies on the civilization of Islam.** Boston: 1962. pp. 245-319, esp. 288-289. •

45. ———: «Shawqi Majnun Layla. tr. A. J. Arberry», **BSOAS** 7(1934) 433-434. •

46. ——— and J. M. Landau: **Arabische literaturgeschichte.** Zurich: 1968. esp. 221-225.

47. Guidi, M: «Le onoranze al poeta egiziano Shawqi ed il loro significato politico», **Oriente Moderno.** 7(1927) 346-353. •

48. Hall, Trowbridge: «Egypt's literature», in his **Egypt in silhouette.** New York: 1928. esp. 210-211, 254-259. •

49. Hanna, Sami and Rebecca Salti: «Ahmad Shawqi: a pioneer of modern Arabic drama», **American Journal of Arabic Studies.** 1(1973) 81-117.

50. Haywood, John: **Modern Arabic literature: 1800-1970.** New York: 1971. esp. 86-92.

51. Henein, Georges: «Préface», **Anthologie de la littérature contemporaine. La poésie.** ed. & tr. Luc Norin and Edouard Tarabay. paris: 1954. esp. 9-10.

52. Heykal, M. E: «Ahmed Chawky», **La Revue du Caire.** 30(No. 157, 1953) 40-52.

53. Husayn, Taha: «The modern renaissance of Arabic literature», **Books Abroad.** 29(1955) 5-18.

54. Husein, Muhamed Kamil: «Modern Egyptian literature», **Indo-Asian Culture.** 6(1957) 49-57, esp. 51-52.

55. Jayyusi, Salma Khadra: **Trends and movements in modern Arabic poetry.** 2 vols. Leiden: 1977. esp. pp. 46-51.

56. Jurji, Edward J: «Arabic literature», **Encyclopedia of literature.** ed. Joseph T. Shipley. Vol. I. New York: 1946. pp. 19-48, esp. 40-44. •

57. Kampffmeyer, G: «Arabische Dichter der Jegenwart, X: Ein wenig beachtetes Jugendwerk von Ahmad Šawqi», **Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen.** 10. 11 (1926) 198-206. •

58. Khan, M. A. M: «Modern tendencies in Arabic literature», **Islamic Culture** 15 (1941) 317-330, esp. 322-323. •

59. Khemiri, T. and G. Kampffmeyer: «Leaders in contemporary Arabic literature», **Die Welt des Islams.** 9(1930) pp. 1-40, esp. 15, 28. •

60. Khouri, Mounah A: **Poetry and the making of modern Egypt (1882-1922)** Leiden: 1971. esp. 55-77. 81-85, 97-102, 106-114, 124-127.

61. Khulusi, S. A: «Modern Arabic poetry», **Islamic Culture.** 32(1958) 71-84, esp. 71-72, 79-83.

62. Kratschkowsky, IGN: «Arabia. Modern Arabic literature», **Encyclopedia of Islam.** Supplement Leiden: 1938. pp. 26-33, esp 28, 30. •

63. Landau, Jacob M: **Studies in the Arab theater and cinema.** Philadelphia, 1958. esp. pp. 125-138.

64. ———: «Ahmad Shawqi», **Dictionary of Oriental literature.** ed. J. Prušek. New York: 1974. 3: 172-173.

65. Louca, Anouar: **Voyageurs et écrivans égyptiens en France au XIX siècle.** Paris: 1970. esp. pp. 242-243, 264-265.

66. Lyons, M. C: «al-Hilal: a first impression», See • 18, pp. 140-142.

67. «Majnun Layla. Translated into English Verse From the Arabic by Arthur John Arberry.» **Muslim World,** 24 (1934) p. 209. •

68. Manzalaoui, Mahmoud: «Introduction». **Arabic writing today. The drama** Cario: 1977. pp. 15-45, esp. 26, 27-28.

69. Martinez Montavez, Pedro: **Introduction a la literatura arabe moderna.** Madrid: 1974. esp. pp. 53. 55-59. 61, 62. 92, 123.

70. Martino, Ferdinand de and Abdel Khalek Bey Saroit: **Anthologie de l'amour arabe.** Paris: 1912. pp. 359-360. ∘

71. Mattock. J. N: «Al-Hilal: a first impression», See ≠ 18. pp. 137-140.

72. Moreh, S: **Modern Arabic poetry 1800-1970: the development of its forms and themes under the influence of Western literature.** Leiden: 1976. esp. pp. 70-71. 76-77. 171-172.

73. Naimy. Nadeem: **Mikhail Naimy.** Beirut: 1963. p. 140.

74. Nijland, C: **Mikha'il Nuaymah: promoter of the Arabic literary revival.** Istanbul: 1975. p. 8, 9.

75 Ostle, R: «Three Egyptian poets of Westernization: Abd al-Rahman Shukri, Ibrahim Abd al-Qadir al-Mazini and Mahmud (sic) Abbas al-Aqqad», **Comparative Literature Studies.** 7(1970) 354-374. esp. 356-258.

76. Peled, M: «al-Muwailihi's criticism of Shawqi's introduction», **Middle East Studies.** 16(1980) 115-124. Reprinted in **Modern Egypt: Studies in politics and society.** ed. Elie Kedouri and Sylvia Haim. London: 1980. pp. 115-124.

77 Pérès, Henri: **L'Espagne vue par les voyageurs musulmans de 1610 a 1930.** Paris: 1935. esp. 100-120. ∘

78. ———: «Ahmad Šawqi. Années de jeunesse et de formation intellectuelle en Egypte et en France», **Annales de L'institut d'Etudes Orientales.** 2(1936) 313-340. ∘

79. Petraček, Karel: «A dynamic model and definition of modern Arabic Poetry», **Contributions to the study of the rise and development of modern literatures in Asia.** Vol. 1. Prague: 1965. pp. 42-65, esp. 54-55.

80. El-Qassas, M. M: «Theatre and cinema», **Cultural life in the United Arab Republic.** ed. Mustafa Habib. Cairo: 1968. pp. 216-247, esp. 237-238.

81. Rabin, C(M. M. Badawi): «Ahmad Shauqi». **Cassell's Encyclopedia of world literature.** Vol. 3 London: 1973. pp. 505-506.

82. Rizzitano, U: «Ahmad Shawqi» **Enciclopedia dello Spettacolo.** Rome 8(1961) col. 1919-1920.

83. ———: «Alcuni consensi e dissensi della critica arabe in Egitto sulla poesia di Ahmad Šawqi», **Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli.** N. S. 14(1964) 511-522.

84. Rubinacci. Roberto: «'Magnun Laila' di Ahmad Šawqi», **AIUON.** 7(1957) 9-66 (see ≠ 84).

85. Safran. Nadav: **Egypt in search of political community.** Cambridge. Mass.: 1961. esp. pp. 57. 59. 135.

86. Schoonover. Kermit: «Survey of the best modern Arabic books», **Muslim World.** 42(1952) 54-55. esp. 51.

87 Semah, David: **Four Egyptian literary critics.** Leiden: 1974. esp. pp. 19-23, 174-180, 182-183.

88. Serjeant, R. B: «Arabic poetry», **Princeton Ency. of poetry and poetics.** ed. Alex Preminger et al. Princeton: 1974. pp. 42-47, esp. p. 46.

89. Shahid, Irfan: «Arabic literature», **Cambridge History of Islam.** Vol. 2. ed. P. M. Holt et al. Cambridge: 1970. pp. 668-671 (on the modern period) esp. p. 670.

90. Shawqi. Ahmad: «Poème historique sur les événements importants de la vallée du Nil depuis son origine jusqu' à nos jours», **Revue d'Egypte.** 1(1895) 471-488. ∘

91. ———: «The ceremony of the Nile», «O Sphinx», and «The Isle of Philae», tr. (?) Ahmed Ramey. See Hall's **Egypt in silhouette.** 1928. pp. 254-255, 256-257, 258-259. ∘

92. ———: **Le Nil.** tr. Habib Gazale Bey. Cairo: 1932. ∘

93. ———: **Majnun Layla, a poetical drama in five acts.** tr. Arthur J, Arberry. Cairo: 1933. ∘

94. ———: «La Colombe et le chasseur», tr. Jean-Pierre Arzelier. **Le Nouvel Anacharsis** Avril-mai, 1942. P. 3, col. 3. ∘

95. ———: «To a late composer», and «From Magnun Leila», **Images from the Arab world.** Herbert Howarth and Ibrahim Shukrallah. London: 1944. Edition 1977. pp. 43-44, 97-99. ∘

96. ———: «Le Nil», -first two sections-tr. Habib Gazale **La Revue du Caire** 30(No. 157, 153) 208-210.

97. ———: «Chant d'amour de Cleopatre», tr. Haider Fazil. **La Revue du Caire** 30(No. 157, 1953) 210-213.

98. ———: «La montre» and «Rome» tr. Rene Khawam in his **La Poesie arabe des origines a nos jour.** Paris: 1967. pp. 232-233, 233-234.

99. ———: «On l'a trompée» «Ramadan est fini», and «En traversant la Suisse», tr. L. Norin and E. Tarabay. (See ≠ 51), pp. 31-33.

100. ———: «Victor Hugo», «Rome», «O l'a trompée», «A Hanoteaux», «Guillaume II», «Khilafat al-Islam», Dinshaway», «Minka ya hajir», «ughniyya», «Ruddati-r-ruh», «Le ver a soie et le ver luisant», «Le lion et le chacal on bateau», «Le ramier et le chasseur», «Le chameau et le renard», «Eloge funebre de Tamzar..» «Ode au Printemps», «A Faysal Ier d'Irak», «Sphinx», «Qulu lahu..» «Maqadir min jafnayk..», «al-yawma nasud..» tr. A. Boudot-Lamotte. See his **Ahmad Sawqi.** pp. 36-38, 40-42, 43-44, 92, 93-94, 110-114, 123-124, 180, 181, 182, 200-201, 201-202, 202, 202-203, 333-335, 335-

338, 338-339, 339-341, 341-346, 346-347, 347, 348.
See also the following items listed in this bibliography:
14. «untitled» = «Spring and the Nile valley»
18.
29. for the translation of sixteen zajal or dialectal pieces.
70.
79. for a French translation of Shawqi's «Introduction» to the first volume of his **Shawqiyyat.**
85. for an Italian translation of **Majnun Layla.**

101. Sidky, Abdel Rahman: «Ahmad Chawki: les étapes de sa jeunesse vues à travers sa poésie», **La Revue du Caire** 42(1959) 87-112.

102. Tulaimat, Zaki: «Drama in Egypt», in **Egypt in 1945.** ed. A. L. Roy Choudhury. Calcutta: 1946. pp. 207-217. esp. 214.

103. Ullah, Najib: **Islamic literature.** New York: 1963. esp. pp. 175, 81, 187, 199-203.

104. Vernet Ginés, Juan: **Literatura arabe.** Barcelona: 1968. esp. 187-189.

105. Whittingham, Ken: «Egyptian drama», **Middle East Research and Information Project Reports.** No. 52 (November, 1976) pp. 13-19, esp. 15.

106. Wickens, G. M: «Arabic literature», **Literatures of the East.** ed. Eric B. Ceadel. New York: 1953, pp. 22-49.

107. Wiet, Gaston: **Introduction à la litterature arabe.** Paris: 1966. esp. 281-282, 283-284.

108. Young, George: **Egypt.** London: 1927. •

109. Zaki, Ahmed Kamal: «Literature», **Cultural life in the United Arab republic.** ed. Mustafa Habib. Cairo: 1968. pp. 248-270, esp. 251, 258, 265.

Addenda:

110. «Ahmad Šauqi»,: **Dizionario universale della letteratura contemporanea.** ed. A. Mondadori. Milan: 1962. 4: 367-368.

111. «Ahmad Shauqi»: **Die Welt-literature.** Vienna: 1954. 3: 1622-1623.

112. «Ahmad Shawqi»: **Dictionnaire des litteratures.** ed. p. Van Tieghem. Paris: 1968. 3: 114.

113. Anderson, Margaret: **Arabic materials in English translation: A bibliography of works from the pre-Islamic Period to 1977.** Boston: 1980. esp. p. 204.

114. Arberry, Arthur: **Modern Arabic Poetry.** London: 1950.

115. Arslan, Shakib: «Qaside an Ahmad Schauqi Bey», **MSOS**(see 57) 31(1928) 152-154.

116. Cachia, Pierre: «Modern Arabic literature», **The Islamic Near East.** ed. Douglas Grant. Toronto: 1960. pp. 282-296, esp. p. 291, 293, 295.

117. ————: «Modern Arabic literature», **Ency. Americana.** New York: 1968, 1980. 2: 154-155, esp. p. 155.

118. Husayn, Taha: «Destins de la littérature arabe», **La Revue du Caire.** 30(No. 157, 1953) pp. 11-21.

119. Eban, Aba S: «The modern literary movement in Egypt», **International Affairs.** 20(1944) 166-178, esp. p. 177. •

120. Huseini, I. M: «Modern Arabic literature», tr. Sabah Muhidine, **Journal of World History**3(1956) pp. 735-753, esp. 738, 743-744, 745, 750.

121. **International Congress of Orientalists:** 10th Congress, Geneva: 1894. Part I, p. 102 •

122. Manzalaoui, M. A: «Arabic literature», **Cassell's Ency. of literature.** London: 1963. 1: 29-31, esp. p. 31.

123. ————: «Arabic literature», **Ency. of world literature in the 20th Century.** ed. W. B. Fleischmann. New York: 1967. 1: 56-58. esp. p. 56.

124. Omotoso, Kole: «Arabic drama and Islamic belief system in Egypt», **African Literature Today.** 8(1976) pp. 99-105. esp. 99-100.

125. Ostle, R. C: «Khalil Mutran: the Precursor of lyrical poetry in modern Arabic», **Journal of Arabic Literature.** 2(1971) pp. 116-126, esp. 117-118.

126. Scoff, T. B. and M. S. Abourjaily: «Arabic books for libraries», **Library Journal.** 59(1934) pp. 609-610. •

127 Seymour-Smith, Martin: «Arabic literature», in his **Guide to modern world literature.** New York: 1973. pp. 171-174, esp. p. 173.

128. Shawqi, Ahmad: «Ahmed Schauqi an den ägyptischen nationalkongres 19. Februar 1926», **MSOS** (See # 57) 31(1928) pp. 115-118. •

129 ————: «Ahmed Schauqi zur Gedächtnisfeier für Sarwat Pascha», **Ibid.** 31(1928) 137-141. •

130 Sourdel, Dominique: «Littérature arabe», **Histoire generale des littératures.** ed. p. Gioan. Paris: 1961. 3: 588-596. esp. p. 592, 595.

131 El-Tayib, Abdulla: «Ahmad Shauqi», **Ency. Britannica.** Chicago: 1968. 1: 410.

الهوامش :

(١) الرقم الأول بين قوسين يشير إلى المصدر حسب وروده في البيليوجرافيا.
(٢) طه حسين. حافظ وشوقي. ط ٤ القاهرة : ١٩٥٨.
(٣) محمد صبري السربوني. «على هامش الشوقيات المجهولة» . الهلال ٧٦ (١١ / نوفمبر ١٩٦٨) ص ٨٧.
(٤) صالح جواد الطعمة. الشعر العربي الحديث مترجماً. الرياض : ١٩٨١ ص : ٧ - ٢٠.
(٥) لم نجد مثلاً في المصدر التالي (المنشور في القاهرة) إشارة إلى ترجمات خمسة بشوقي
Wolfgang ule. Deutsche Autoren in Arabischer Sprache. Arabische Autoren in Deutscher Sprache. Cairo: 1975.

(٦) انظر الشوقيات جـ ١ : ٣٣ والمصدر ٩١ : ٤٨٦

(٧) محمد صبرى . الشوقيات المجهولة القاهرة : ١٩٦١ / ١٩٦٢ جـ ١ ص : ٣٣ ـ ٣٤

(٨) الشوقيات ٢ : ٧٨ ـ ٧٩ و ٢٢ ـ ٢٥ وانظر ما جاء بشأنها ، الشوقيات المجهولة ٢ : ٩٠ ـ ٩١

(٩) الشوقيات ٢ : ٦٣ ـ ٧٣

(١٠) الشوقيات ٢ : ٧٦

(١١) من الجدير بالذكر أن المستشرقين «بلا» و«كاهن» عند استعراضهما الدراسات العربية والإسلامية في فرنسا خلال خمسين سنة (١٩٢٢ ـ ١٩٧٢) لم يشيرا إلى ما تمّ تحقيقه في مجال الأدب العربي الحديث . بل اقتصرا على الدراسات والترجمات المتعلقة بالأدب القديم .
راجع مقالهما :

Cahen, c. and C. Pellat. «Les etudes arabes et islamiques». Journal Asiatique. 261 (1973) pp. 89 - 107.

(١٢) راجع كذلك نقده لكتاب رفائيل نخلة الذى ترجم فيه قصائد لأكثر من عشرين شاعرا حديثا ـ فيهم شوقى ـ إلى لغة الإيدو (وهى لغة الاسبرانتو المبسَّطة) وقد نشر فى استكهلم عام ١٩٢٦ .

I. Kračkoskij. «Kelkamaestroverki dil moderna liriko araba. Tradukita da Raphael Nakhla...» MSOS 31, ii (1928) pp. 166 - 169.

(١٣) وذلك فى مجلة معهد برلين للدراسات الشرقية . انظر مثلا :

G. Kampffmeyer. «Arabische Dichter der Gegenwart. Erstes Stük». MSOS 28, ii (1925) 249 - 279.

(١٤) نشرت الدراسة المذكورة فى جريدة السياسة عدد ١٣ /٧ / ١٩٢٦ .

(١٥) لقد بلغ جهل يانج لما كانت تقوم به مصر أو تشهده آنذاك من محاولات بعيدة الأثر فى سبيل تطوير العربية وأدبها إلى حد برّر له أن يقول بأنه ليس من المستحيل أن تستبدل مصر بلغتها العربية الفرنسية فى المستقبل ، كما بدأت تفعل أقطار المغرب العربى حسب رأيه . (١٠٩ : ٢٨٤) ومن الجدير بالذكر أن ترجمة جزئية لكتابه ظهرت بعنوان «**تاريخ مصر فى عهد المماليك إلى نهاية حكم إسماعيل**» تعريب على أحمد شكرى (القاهرة : ١٩٣٤) ، وقد أشار المترجم فى مقدمته إلى أن المؤلف لم يأمن من الشطط فى أكثر من موضع وبخاصة فى تاريخ مصر منذ نشوب الحرب العالمية الأولى مما دفعه إلى الاكتفاء بترجمة ما أورده عن مصر إلى نهاية حكم إسماعيل (ص : ٧) .

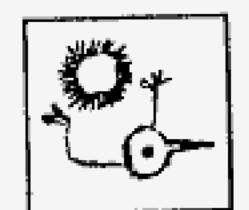
(١٦) حافظ وشوقى ص : ٩

(١٧) لم تخل الدراسة من هفوات كالقول بأن شوقى توفى فى صيف ١٩٣٣ ، وأنه لم يكتب مسرحية على بك الكبير إلا فى أواخر حياته دون التنويه بطبعتها الأولى .

(١٨) المنجى الشملى «مراجعات فى ترجمة أحمد شوقى» «حوليات الجامعة التونسية ٨ (١٩٧١) ١٠٩ ـ ١٣٠ انظر ص : ١١١ و ١٢٣

(١٩) كل ما قيل عنها فى هذه المجلة العبارة التالية : «هذه المسرحية فى خمسة فصول مترجمة من العربية وهى لأحمد شوقى الذى كان شاعر الشرق الأدنى البارز . ولد فى مصر عام ١٨٦٨ وتوفى هناك عام ١٩٣٢ . وكان صاحب مجموعة كبيرة من القصائد . وهى إحدى مسرحياته الست وأكثرها شيوعا ، وقد شاهدها المترجم ممثلة فى القاهرة . الترجمة الإنجليزية جيدة والموضوع مشهور فى الأدب الإسلامى»





دار الفتى العربي

بيروت . لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

- تأسست في أواخر العام ١٩٧٤ لخدمة الـ ٥٦ مليون طفل وفتى عربي في ضوء دراسات قام بها اختصاصيون بشتى فروع التربية .
- تهتم بالفئة العمرية (٤ ـ ١٨) عاماً .
- تساعد الطفل / الفتى العربي على بناء شخصيته وتنمية طاقاته ليكون أكثر قدرة على مواجهة متطلبات الحياة على مستوى بناء شخصيته والقيام بدوره في وطن عربي موحد .
- تساعد الطفل / الفتى العربي على تنمية ذوقه الفني وتقدم إليه بأسلوب بسيط ودقيق مبادىء العلوم الطبيعية والاجتماعية في ضوء البيئة العربية بخصائصها التاريخية والجغرافية المميزة .
- تقدم الشائق والرائد والمتنوع لتنمية طاقات الناشئة العربية فنياً وعلمياً وأدبياً وتنمية قيمهم الوطنية والقومية والإنسانية من خلال تربية حديثة مرتبطة بوطننا العربي الكبير وقضاياه المصيرية .

■■ يساهم في إعداد السلاسل أدباء وعلماء وفنانون عرب
أصدرت السلاسل التالية :



١ ـ سلسلة المستقبل للأطفال (٣٠ كتابا) :

زكريا تامر ، سليم بركات ، ابراهيم الحريري ، لبانة بدر ، كمال عبد الصمد . توفيق زياد .

٢ ـ سلسلة قوس قزح (١٧ كتابا) .

٣ ـ سلسلة الأفق الجديد (٤ كتب) :

كتبها : غسان كنفاني ، زين العابدين الحسيني ، د . محجوب عمر ، صمد بهرنجي .

٤ ـ سلسلة الروايات العلمية :

أول سلسلة من نوعها في المكتبة العربية . يعدها الكاتب صنع الله ابراهيم .
تعالج في قصص مشوقة موضحة بصور فوتوغرافية الموضوعات التالية :
- ألوان السلوك لدى الكائنات الحية من حشرات وأسماك وطيور وزهور وكائنات دقيقة .
- أسرار العمليات الحيوية في الطبيعة وفي جسم الإنسان .

صدر منها : «عندما جلست العنكبوت تنتظر» . «اليرقات في دائرة مستمرة» «يوم عادت الملكة القديمة» .
يصدر قريبا : «الدلفين يأتي عند الغروب» «زعنفة الظهر يقابل الفك المفترس» ، «البحر الأحمر» .

٥ ـ سلسلة الكتب العلمية المبسطة (٨كتب) :

أول سلسلة من نوعها في الوطن العربي تدور مواضيعها حول معرفة البيئة العربية وتصدر في ثلاث سلاسل «البيئة العربية» ، «العرب والعلوم» و«العلوم والإنسان» .
صدر منها : «بيئتنا ما هي ؟» ، «الصحراء والخيط» ، «غذاؤنا» ، «حكاية الأعداد» ، «لغتنا» ، «أمسيات علمية» .

٦ ـ سلسلة من حكايات الشعوب «١٦ كتابا» .

٧ ـ سلسلة حكايا عن الوطن «٦ كتب» .

٨ ـ سلسلة الملصقات الفنية :

أول مجموعة من الملصقات الفنية للأطفال العرب صدر منها ١٢ ملصقا بالألوان الكاملة .

٩ ـ سلسلة الملصقات التعليمية :

أول سلسلة من نوعها تقدم «الحروف» ، «الأرقام» ، و«الأشكال» . أعدها الفنان حجازي .

يصدر قريباً :
- مكتبة الأدب العالمي .
- مكتبة التاريخ .

الواقع الأدبي

• ندوة العدد :

— الحداثة فى الشعر

اشترك فيها :

أحمد عبد المعطى حجازى
جبرا إبراهيم جبرا
حمادى صمود
سلمى الخضراء الجيوسى
عبد السلام المسدى
عبد الوهاب البياتى
كمال أبو ديب
محمد بنيس

أدارها : شكرى عياد

أعدها : محمد بدوى

• دراسات حديثة :

— خصائص الأسلوب فى الشوقيات .

بقلم : محمد الهادى الطرابلسى
عرض : محمد عبد المطلب

— الشعر وصنع مصر الحديثة

بقلم : منح خورى
عرض : ماهر شفيق فريد

ندوة العدد

الحداثة فى الشعر

اشترك فيها :	أحمد عبد المعطى حجازى	مصر
	جبرا إبراهيم جبرا	العراق
	حمادى صمود	تونس
	سلمى الخضراء الجيوسى	فلسطين
	عبد السلام المسدى	تونس
	عبد الوهاب البياتى	العراق
	كمال أبو ديب	سوريا
أدارها :	شكرى عياد	مصر
أعدها :	محمد بدوى	

شكرى عياد :

نرحب بكم فى القاهرة . فى ذكرى شاعرىْ العربية الكبيرين . أحمد شوقى وحافظ إبراهيم . ونركز فى هذا اللقاء على الحداثة . وهى قضية تصلنا بالشاعرين على نحو ما . ويخيل إلىّ أن علينا أولا أن نحدد معنى الحداثة . أهى الحداثة فى الأدب بعامة . أم الحداثة فى الشعر بوصفه فنا قوليا ؟ وما مفهوم هذه الحداثة ؟ لقد ثار حديث عن الحداثة فى نهاية العصر الأموى فقيل « ... بشار رأس المحدثين » . ثم ثار نقاش وجدل عن المحدثين فى العصر العباسى . وثمة حداثة Modernism فى الآداب الأوروبية . غالباً ما يُؤرخ لها « برامبو » أو « بودلير » . وفى أدبنا العربى الحديث وصف العقاد وزميلاه مدرستهم . بالمدرسة الحديثة . أى أن الحداثة مفهوم متغير . ومن هنا يُطرح السؤال عن القصد من هذا المفهوم . ما الذى نقصده بالحداثة . أن نكون حديثين . أو أن يكون البعض منا ممن يمارسون الأدب ـ إبداعاً أو نقدا ـ حديثين ؟ .

محمد بنيس :

قضية الإبداع إذن ؟

شكرى عياد :

لكن ..

كمال أبو ديب :

لكن ثمة فارقا بين « الأدب العربى الحديث » و « الحداثة » .

أحمد عبد المعطىُ حجازى :

أظن أن السؤال ينبغى أن ينصب على الحداثة فى هذه اللحظة ؛ لأنه إذا كان كل تجديد ينطوى على معنى من معانى الحداثة . فلا بد أن يدور بحثنا حول الحداثة الآن ؛ أى الحداثة بمعناها الزمنى .

عبد السلام المسدى :

انطلاقا مما بدأ منه الدكتور **شكرى عياد** . فإنه يبدو تسليما تسلسل تاريخى يستوعب ضمنه الظاهرة الأدبية . وخاصة فى تاريخ

الحضارة العربية ، بحيث إن كل العصور قد شهدت جدلاً بين نزعة فى الإبداع الأدبى تستمد مقوماتها من تقليد الماضى ، ونزعة أخرى تحاول أن تجذب الإبداع الأدبى إلى ما يستبق التاريخ وما يسقط الحاضر على المستقبل . وعن هذا الصراع الدائر تنشأ ديمومة الفعل الشعرى فى تاريخ الحضارة العربية . وهذا فى منطلقه يبدو مطردا بل قد يبدو منسحبا على ما نحن نواجهه فى عصرنا الحاضر أمام الحداثة الأدبية . غير أن لى اعتراضاً على هذا التعميم ؛ ذلك لأن تاريخ «التجددات الحداثية» - إن صح التعبير - فى تاريخ الحضارة العربية كانت - دوما - تحافظ على حد أدنى من الارتباط بماضى الحضارة العربية وموروثاتها ، شعرية أو غير شعرية . ولأول مرة فى تاريخ صيغ الإبداع الأدبى العربى ، نلاحظ شيئا جديدا . هو نوع من القفزة أو الطفرة فى التجديد . أو هو نوع من تفجير القوالب الأساسية التى كانت قائمة على مدى تاريخ الحضارة العربية .

ولو حاولنا أن نحكم هذه الظاهرة بقالب نقدى ، فإننا نستطيع أن نجزم أن الحداثة تُبقى على استمرار ما . فى تاريخ الآداب الإنسانية عامة ، ما لم تفجر إما قالب «الجنس الأدبى» ، أو قالب الصياغة اللغوية . وفى تاريخ الإبداع العربى قلما كسرت الحداثة الأجهزة المتصلة بالأجناس الأدبية أو تجاوزتها حدث هذا ولكن بقلة نادرة . أما جهاز القالب اللغوى ، أى قالب الصياغة فلم يحدث فيه تفجير إلا فى العصر الحاضر ، ومن هنا نستطيع أن نقرر - بادىء ذى بدء - أننا أمام قطيعة ، أو قفزة نوعية .

كمال أبو ديب :

فى تصورى أن ثمة عددا من الأسئلة ينبغى أن نطرحها على أنفسنا ، ومن خلال القليل الذى قيل ، أرى أننا نتعامل مع الحداثة - دون أن نحدد بالضبط مفهومها ، ولذلك سأطرح سؤالاً مبدئياً يبدو لى صالحاً للنقاش حوله ، وبعد ذلك - إذا سمحتم لى - سأطرح تصورى للقضية .

يبدو لى أن السؤال هو :

هل الحداثة ظاهرة نسبية أم مطلقة ؟ ومما قيل الآن فإن الحداثة تعنى «أن كل تغير عن سابقه حديث»وهو تصور أرفضه شخصيا . لأن الخوارج - مثلا - ليسوا محدثين برغم تباينهم عن الذين عاصروهم . لأن هذا التباين كان يعنى أنهم يعودون إلى الأصول . ولم يكونوا يمثلون فكرا ثورياً أو تقدميا . وإنما كانوا أصوليين . ويبدو أن السؤال الذى طرحته يقتضى طرح سؤال آخر : هل يمكن أن نجد مكونات لازمنية تشكل ظاهرة تسمى الحداثة ، سواء فى الشعر الأموى أو ما بعده أو فى الشعر العربى الحديث . أو فى الرواية . أو الموسيقا ، أو حتى فى صناعة السيارات ؟ هذا سؤال أساسى - فى تصورى - لم يُطرح بعد . ولم يبلور بعد بطريقة تسمح بتطوير معطيات نقدية سليمة ، وسأطرح الآن تصوراً :

إن الحداثة - إن لم تكن - ظاهرة لازمنية . فإنها - على الأقل - تمتلك عدداً من المكونات اللازمنية .

تعلمنا الدراسات اللغوية الحديثة شيئين أساسيين تقوم عليهما اللغة . أولهما الـ message أو الرسالة ، وثانيهما الـ code وأترجمه بـ «نظام الترميز»وانطلاقا من تصورات الدراسات الحديثة فى علم اللغة،وخاصة لدى جاكوبسون،فإننا يمكن أن ننظر إلى «اللاحداثة» بوصفها الظاهرة التى تعبر عن نفسها فى تركيز النظام الإنسانى على الرسالة . سواء فى الأدب . أو الشعر . أو الموسيقا . أو حتى فى الصناعة . أما الحداثة فإنها تنزع إلى نقل محور الفاعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز . وما حدث فى الشعر العربى ليس مستحيل الوصف . لقد قام أبو تمام بنقل الفاعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز .

السيف أصدق إنباء من الكتب
فى حده الحد بين الجد واللعب

إنجاز أبى تمام فى شعره كله . يتمثل فى نقل الفاعلية الإبداعية من محور الرسالة إلى محور الترميز . وفى هذا البيت من قصيدة فتح عمورية،نلمح إنجاز الشاعر وتميزه عن سابقيه . إنه لا يمحور الفاعلية الإبداعية حول نقل رسالة ما . وإنما يمحورها حول مجموع العلاقات التى تنبع من نظام الترميز اللغوى ؛ فلدينا عدداً من العلاقات الخلاقة . فهناك الحد والحد . والجد واللعب . والسيف والكتب . والحد (الثانية) والجد (الثانية) ... الخ .

حمادى صمود :

أرجو أن تستمر فيما أنت فيه . فأنا أود أن أتتبع وجهة نظرك . وأرى ما ينجم عنها من نتائج . فقد قمت بفك الترميز عن الرسالة على نحو جديد . قد يقود إلى نتائج مهمة،أو إلى لا شىء .

كمال أبو ديب :

سأنتقل إلى الحديث عن القضية فى مجال مهم آخر ، هو الرواية الحديثة . وفى تقديرى أن ما يميز روايات جبرا عن الروايات اللاحديثة : كامن فى تجاوزه للانشغال بنقل الرسالة . أعنى أن المكونات الفعلية للترميز . قد صارت جزءاً أساسيا من العمل نفسه . وقد أضحى الزمن فى هذا الإطار مداراً للفاعلية الإبداعية . فالفصول لا تتنامى متصاعدة . بقدر ما يأخذ قوامها قوام السيمفونية وهو ما نجده فى إنجاز سعدالله ونوس الذى محور مسرحه على نظام ترميز مسرحى بعيدا عن الدراما الأرسطية

وقد فعل الشعر نفس الأمر . محاولاً أن ينقل الفاعلية الإبداعية من محور الرسالة إلى محور الترميز . وذلك فى عودة إلى جزء من تاريخنا الشعرى . حيث اكتشفت عدة مخطوطات لقصائد على شكل سجاد أو طائر . أو ما يسمى بـ concrete poetry

وفى النهاية أوجز ما تحدثت به قائلاً : إن ثمة مكونات «لازمنية» . يبدو أنها جزء من طبيعة الفاعلية الإبداعية . وهذا لا ينفى وجود أبعاد تاريخية فى ظاهرة الحداثة .

شكرى عياد :

لو سمحتم لى بالتدخل قليلا . لا لكى أعرض أفكاراً فدورى

لا يتعدى إدارة الندوة . بل لكي أوضح كيف طرحت القضية للنقاش ، وكيف وصفتها – أى الحداثة – بالتاريخية . والاحظ أن الدكتور كمال أبو ديب قد حدد بدقة وإيجاز مفهوم الحداثة على نحو ما يراها المفكر الأوروبي . وفى اعتماده الجذرى على جاكوبسون ما يثبت ذلك . وفى نظرى أن ما يقوله جاكوبسون ليس أكثر من زعم . وحينما حاول كمال أن يدلل على صحته لجأ إلى مانعرفه فى أدبنا بعصور الانحطاط . وبعض ما يعرف فى الغرب بالشعر المجسم . وأستطيع أن أقتنص – مثلا – من كلام كمال الذى يقول فيه «إن كل حضارة تصل إلى الحداثة ... الخ» شيئا أدعم به القول بتاريخية الحداثة .

ولكى نكون منصفين ينبغى أن نعترف أننا كنا نمتلك أنواعاً من الحداثة . وفى تصورى أن لنا فى الحاضر أيضا حداثة . ولم يكن فى ذهنى ولا فى ذهن تحرير المجلة أن الحداثة تبدأ مع الحملة الفرنسية مثلا . كل ما فكرت فيه أن الحداثة مفهوم تاريخى ومتغير . ولذلك أظن أن الحداثة كما لحظها الدكتور كمال هى حداثة قوم مختلفين . لهم تطورهم وظروفهم ومتغيرات واقعهم . إن ثمة سؤالين،أولها : هل يمكن إيجاد مفهوم مشترك من كل هذه الحداثات . إن صح تعبيرى ؟ أعنى هل بإمكاننا أن نستخلص من تجديدات بشار والنواسى،وأبى تمام،ورامبو،و بودلير مفهوما واحدا ؟

أما السؤال الثانى فهو : كيف نتصور حداثتنا الآن . كما نمارسها . أو كما نطمع أن نمارسها ؟

كمال أبو ديب :

أنا لم أنقل مفهوم جاكوبسون للحداثة . كل ما فى الأمر أننى نقلت مصطلحاته فى علم اللغة . واستفدت منها وأنا أعالج هنا كالحداثة .

سلمى الخضراء الجيوسى :

حتى الآن ما زال الحوار الدائر يتركز على بناء العمل الفنى وتقنياته،دون الاهتمام بمضمون هذا البناء أو رسالته . وفى تصورى أن الحداثة يمكن تحديدها من خلال علاقة البناء الفنى بالزمن . إننى مثلا أعد محمد الماغوط شاعراً حديثا،لا لأنه يكتب قصيدة النثر فحسب ، بل لأن موقفه من العالم ورؤيته للحياة تتكىء على وعى بضياع الإنسان الحديث فى عصر الآلة . ولا يكفى أن يكون الشاعر ذا لغة حديثة . أو ينزع نحو صنع الأساطير أو استلهامها حتى أصفه بالحداثة . إننى دائما أذهب للمحتوى . أبحث عن رؤية العالم والحياة . ومن ثم فإن ما يسمى بشعرنا الحديث ليس كذلك . فما يزال الشاعر بطلا أو نبيا . وما يزال الشاعر مسيحا . قد يكون ذلك راجعا إلى سيادة الطغيان – الخارجى والداخلى – فى العالم العربى . مما يجعل نفحة البطولة أو النبوة ضرورية . إلا أننا فى النهاية لا نستطيع إلا أن نصف هذه النفحة بالقدم .

لو أخذنا إنجاز جبرا إبراهيم الروائى فسنجد الحداثة موقفاً من الزمن لا يتمثل فحسب فى تحطيم الزمن بصوره مفتعلة وغريبة عن واقعنا ، بقدر ما يتمثل فى التناول الحديث . وما يطرحه العالم الروائى من قيم متقدمة

عبد الوهاب البياتى :

بالحقيقة ، وتعضيداً لكلام الدكتور شكرى والدكتور كمال،أود أن أشير إلى شيئين أرى أنهما محور القضية :

أولا : إن النقد العربى الحديث ما يزال يفقد العمل الفنى وحدته الجدلية ، فإما أن يركز على المضمون كما فعلت الدكتورة سلمى ، وإما أن يركز على الشكل ، دون الوعى بأن هذا الفصل ليس فى صالح النقد أو الإبداع .

ثانيا : إن مشكلة التواصل . والالتقاء بين طموحات المعاصرة والتراث قضية مهمة ينبغى أن تُبحث ويحدد نظامها الجدلى .

محمد بنيس :

من بين المشاكل الحادة التى يمر بها العالم الثالث . ونحن العرب جزء منه ، أننا نقوم بتبنى مصطلحات لم نقم بإنتاجها . ولم يطرحها واقعنا . وفى هذا التبنى تتم عمليات تأويلية وتفسيرية . لا نهاية لها . وأرى أنه لا بد لنا من التمييز بين الحداثة كما تطرح فى أوروبا على مستوى التنظير أو الممارسة النصية أو الخطاب الصحفى . وبين الحداثة فى العالم العربى . إن للمصطلح مستويات عدة متداخلة تجعل البعض يخلطون بين «الحديث» و «الحداثة» و «المعاصرة» .

الحداثة ترجمة للمصطلح الفرنسى modernité . وهى حقيقة نظرية وتطبيقية فى أوروبا وفى فرنسا بصفة خاصة . بعد نهاية الحرب العالمية الثانية .

أما الأمر لدينا فمختلف . وليست أزمتنا منحصرة فى المصطلح الذى هو مجرد عنوان لها بل هى أزمة حضارية . ولقد طرحت مفاهيم ثلاثة للحداثة هى : أولا – أن الحداثة ظاهرة تاريخية . وثانيا – أن الحداثة ظاهرة لاتاريخية . وثالثا – أن الحداثة موقف من الزمن . وفى اعتقادى أن القديم كامن فى وعينا أو لاوعينا ولا يمكن انتزاعه،ولكى أوضح فكرتى،دعونى أقول،إن الحداثة فى أوروبا تمتلك أسساً نظارية فى المجال الفلسفى والعلمى والأدبى . وهى أسس تنطلق من أسئلة يطرحها واقع عينى يتطلب إجابة . إن الحداثة فى أوروبا مرتبطة بواقع أنتج معرفة تحاول إثارة حوار مع هذا الواقع .

أما بالنسبة للأدب العربى . فقد كانت هناك مدرسة المحدثين فى العصر العباسى التى لم تكن مبتوتة الصلة بالواقع العربى بكل ما فيه . وعلى الأقل تجاوبت محاولات التجديد فى القصيدة مع إنجازات فقهية ولغوية وفلسفية ؛ ولذلك أرى أن علينا أن نبدأ بطرح السؤال: لماذا الحداثة ؟ ولماذا يكون الواحد منا مع هذه الحداثة أو ضدها . الحداثة بالنسبة لى تنبع من عجز الصيغ التعبيرية فى النصوص عن استيعاب حركة الواقع . فهى صيغ لا تجاوز هذا الواقع . ومن ثم لا تمنحه أجوبة . المسألة إذن أن الواقع يرفض النص . وفى حين يتقدم الواقع نحو الدمار . يتراجع الخطاب نحو الهامشية . وما دامت توجد مثل هذه القطيعة بين الواقع والنص . فإن المثقف يفر من دوره فيصبح هامشيا .

فى آخر حوار لمحمود درويش توقف وهو يرى ما يراه فى بيروت أمام أشياء مهمة . لم يكن ما يراه منحصرا فيما هو عسكرى وما هو سياسى ، بل كان يحدق فى العمق ، فيما هو حضارى وجذرى . كان يطرح على نفسه سؤالاً عن الكتابة وجدواها وعلاقتها بما يحدث . بلغة أخرى كان يعيد طرح أسئلة أساسية تتوغل عميقا . كان يتحدث عن علاقة النص بالواقع، وفى اعتقادى أنه لا بد لهذا الحديث النظرى عن الحداثة أن يأخذ بعين الاعتبار شيئين مهمين : أولهما علاقة النص بالواقع . وثانيهما علاقة النص بالنصوص الأخرى . شخصيا لا أميل نحو إعطاء تاريخ نهائى للحداثة ، ذلك أننى لست منتج المصطلح ولست منتج أسسه النظرية . والأحرى أن نقول إن هذه المرحلة هى مرحلة نقد ووعى نقدى ، على مستوى النص . وعلى مستوى البنيتين السياسية والاجتماعية . بيد أن هذا مشروط بأسس معرفية أو على الأقل بإدراك أننا جزء من هذا العالم أولا . وأن هناك فكراً بشريا قد أنتج ، ومن ثم لا يمكن لنا أن نتجاهله ونزعم أننا سننتج فكراً خاصا بنا . وثانيا أن العلاقة بيننا وبين الغرب ، أو بين النحن والآخر . هى علاقة ترابط جدلى . وعدم إدراك جدلية هذه العلاقة يقود إما إلى النرجسية الفكرية أو التبرير لانتسابنا إلى ثقافة أخرى .

إننا فى العمق لا يمكن أن نطرح ما يمكن أن يكون ذا سلطة بداية . وفى اعتقادى أن ثمة عجزا لدينا فى إنتاج مفهوم نظرى للحداثة . على حين نجد أن الأدب العربى فى الشعر والرواية والمسرحية قد حقق شيئاً فى مجال الحداثة أعنى أن العقل العربى على مستوى التنظير فاشل فى تحديد مصطلح الحداثة . وعاجز عن متابعة التقدم المنجز فى الإبداع الفنى .

أحمد عبد المعطى حجازى :

حاول الدكتور كمال أبو ديب أن يقدم مفهوما للحداثة ينهض على أساس التفرقة التى أقامها جاكوبسون بين الرسالة ونظام الترميز . وفى اعتقادى أن هذا المفهوم المطلق هو مفهوم للخطاب الأدبى من وجهة ما . وهو من ثم ليس مفهوما للحداثة . ولذلك جاء تطبيقه لهذا المفهوم من الشعر قاصرا عن تحديد شىء عن الحداثة . لأنه يدعى أن شعر أبى تمام انحياز لنظام الترميز على حساب ترك الرسالة . والحق أن حديثه عن بيت أبى تمام :

السيف أصدق إنباء من الكتب
فى حده الحد بين الجد واللعب

يناقض فكرته . ففى البيت الرسالة والترميز معا . بل قد يكون جانب الرسالة أوضح وأقوى . إن معنى حديث الدكتور كمال أبو ديب أن الشعر الجاهلى يخلو من الرسالة وأن الأموى كذلك . فى حين أرى أن كل شعر يحتوى على رسالة ونظام ترميز . ومن ناحية أخرى أود أن أشير إلى أن البحث عن مفهوم مطلق مفارق للزمان قفز فوق المشكلات . وهروب من الأسئلة الحقيقية التفصيلية التى من شأنها أن تصيب معرفتنا بعدم التوازن . وبالتالى يجىء البحث عن مفهوم مطلق بحثاً عن هذا التوازن الذى تهدده التفصيلات . ولهذا أقترح أن يكون بحثنا عن معنى للحداثة استقراء . وليس فرضا لمفهوم معين . ينبغى علينا بكل تواضع أن ننصرف إلى تحليل إبداعنا الحديث لنعرف ما فيه من حداثة . لا لكى نفرض عليه مفهوما للحداثة . فنحرفه ونقسره على السير فى هذا الطريق أو ذاك . مما قد لا يستقيم مع منطق تطوره .

من ناحية أخرى أريد أيضا أن أقول شيئاً أو ملاحظة . ألاحظ أن هذا الكلام حول تغليب نظام الترميز ، أصبح ملحاً بالتحديد بعد هزيمة ١٩٦٧. إن هذا الوعى النقدى الجديد . فيما يقال . كان جزءاً من وعى الهزيمة . لكنه فى نظرى وعى يغلب عليه الخطاب الآتى :

إن العقل العربى عاجز ، وإن الشعر العربى قبل يونيو ١٩٦٧ قد أفلس . وإن المعرفة التى قدمت قبل الهزيمة لم تفدنا . بل أدت إلى الكارثة . وبالتالى كان الردُّ على ما كان يُكتب من أدب أو شعر أو فكر سياسى هو الدعوة إلى البعد عن قيمة الرسالة فى العمل الأدبى . حتى لقد قيل ـ مثلا ـ إن شعر المقاومة الفلسطينى فى الأرض المحتلة ليس شعراً ثوريا ؛ لأنه يتكلم عن الثورة دون أن يصطنعها أو لا يثوّر لغة القصيدة . الشق الثانى هنا صحيح أما الأول فهو ليس كذلك .

أريد أن أخلص من هذا إلى أن هذا المفهوم ربما أدى إلى تضليل النقاد . فضلاً عن تضليل المبدعين من الشعراء والكتاب . لأن المبدع حين يفتش فى عمله . ويستبعد منه كل ما يمكن أن يكون رسالة فهو يستجيب للتضليل . وأرى أن الإصرار على مثل هذا الفهم سيقود الإبداع العربى إلى ما سماه الصديق محمد بنيس بتهميش النص الأدبى . والحكم عليه بالعقم وعدم الفاعلية والانقطاع عن الواقع . ومن هنا ، أعتقد أن السلوك الصحيح الذى ينبغى أن نسلكه هنا . هو أن نعتمد على إبداعنا لكى نستق منه مفهوم الحداثة الذى لا بد أن يكون تاريخيا . هذا من ناحية .

من ناحية ثانية لابد أن نعمل على عدم الفصل بين الرسالة والترميز ، كما أن الأوروبيين لا يفصلون بينهما . وأنا لم أقرأ أبداً شيئا يقول : إن النص الأدبى ، أو إن أدبية الأدب أو الشعرية تستبعد الرسالة . حقا الرسالة موجودة . لكن ما يجعل الشعر شعرا هو نظامه الترميزى .

شكرى عياد :

شكراً جزيلا : وربما أقول شيئاً أو ـ فى الواقع ـ كلمة واحدة . توضح الأمر . حتى لا يحتج كثيراً الدكتور كمال أبو ديب . لا أظن أن ثمة استبعاداً للرسالة أو فصلا لها عن الترميز . فجاكوبسون قدم محض رسم تخطيطى يقول فيه فقط : إن النص الأدبى يركز على طريقة التوصيل ؛ لكنه لا ينفى الرسالة أو يستبعدها .

أحمد عبد المعطى حجازى :

التطبيق فى نقدنا الأدبى يستبعد الرسالة .

شكرى عياد :

إذن هذا خطأ فى التطبيق .

أحمد عبد المعطى حجازى :

بل يُتهم الشعر القادر على التوصيل بأنه شعر غير حديث .

شكرى عياد :

لنستمع إلى الأستاذ جبرا .

جبرا إبراهيم جبرا :

أود أن أعود مرة ثانية إلى كلمة الحداثة ، لأننى أرى أننا قد بدأنا الموضوع من نهايته ، وكان ينبغى أن نبدأ من بدايته . لأننا نريد أن نعرف الحداثة بشكل مطلق . وفى رأيى أن كلمة الحداثة قد جاءت لاحقة لممارسات أو محاولات تحديث قام بها فنانون وأدباء كانوا يسمون أنفسهم ـ طوال عقود من السنين modernists (دون أن يستعملوا كلمة Modernism التى وفدت ـ فى الحقيقة ـ من الخمسينيات وكثر استعمالها فى الستينيات والسبعينيات .

وقد جاءت الكلمة ـ الحداثة ـ لكى تصف ما حدث فى سبعين عاماً تقريبا . أى ما حدث من عام ١١٩٠ قبيل الحرب العالمية الأولى . ثم بين الحربين . وكثر استعمالها وصارت ظاهرة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية . ما الذى كتب ؟ وما الذى رسم فى هذه الفترة . مما أدى بالنقاد إلى استخدام هذا الاصطلاح ؟ فى رأيى أن التاريخية مهمة فى هذا السياق . فقد كتب إليوت شعراً حديثاً واستخدم كلمة الصورية Imagism ولم يستخدم كلمة حداثة . وأبو لينير استخدم كلمة concrete poetry أى الشعر المحسوس أو المجسد ولم يستخدم كلمة modernism واستخدم السرياليون كلمة السريالية . والتكعيبيون كلمة التكعيبية . ثم أطلقنا على كل هذه المذاهب كلمة الحداثة . التى استوعبت عدداً كبيرا من الأساليب المعتمدة على العلوم المستحدثة . وخاصة علم النفس . فقد كان فرويد ويونج أساسيين فى قضية الحداثة . وفيما أرى فإن الحداثة فى السبعين عاما هذه تتمثل فى تعدد الوعى ، أو الوعى المتعدد . أى أن يعى الإنسان أشياء كثيرة فى وقت واحد . بحيث تتزامن قضايا مختلفة معا . سواء أكانت فى خطوط متوازنة . أم فى خطوط متقاطعة .

والزمن أمر أساسى فى الأدب . وقد كان تعدد الوعى مقترنا بالحس بالزمن،لا الزمن الأفقى . وإنما الزمن بالمعنى العمودى الذى هو أشبه بدوائر متحدة المركز . وفى الواقع فإن الإحساس بالزمن قضية تخصنى،أو أنا شديد الإحساس بها . ولابد أننى تأثرت بمن سبقونى ، لأن هذا الأمر جزء من وعى حضارى قديم . فالزمن فى مفهوم العرب زمن دائرى،أما فى الفكر اليونانى فقد كان الزمن أفقيا عموديا . ومن هنا نفهم سر إحساسهم المرهف بالبعد . وقد نبع المفهوم الأوروبى للزمن من هذا الفهم . أى أن الفكر اليونانى قد مدّ الفكر الأوروبى بمفهوم الزمن الأفق العمودى . أما الفهم المعاصر فهو أقرب إلى مفهوم الزمن لدى العرب . أى الأزمنة المتداخلة والمتشابكة ، وعلى سبيل المثال فإن العرب ما يزالون يحيون ما حدث للحسين بن على فى كربلاء . رغم مرور أكثر من ألف عام على حدوثه . الشعور بالزمن على هذا النحو موجود فى الأعمال الروائية والمسرحية الحديثة . ولو كانت دراستنا أكاديمية لذكرنا أمثلة على ذلك .

أما الأمر الثالث الذى أريد أن أشير إليه فهو قضية الأصالة بالمعنى الأوروبى أعنى كلمة originality التى ترجمت إلى اللغة العربية بالأصالة ، وهذا صحيح لأن original تعنى أصيل ، لكنها أدت إلى تناقضين ، العربى السلفى يقول الأصالة أن تعود إلى أصولك ، أن تتصل بها ، أى أن تظل مرتبطاً بنسبك القديم ، إن هذا يعنى أن قديمك أكثر أهمية من جديدك ، ولهذا يقول المثل « اللى ما عِنْده قديم ، ما عِنْده جديد » و« اللى ما له أول ، ما له ثانى » ، ولهذا كان هناك اهتمام بالأنساب وعلم لها .

أما المفهوم الأوروبى ، فقد كان وثيق الصلة بالذات ، وما ينبع منها ؛ ولهذا كان التأكيد على ذات الفرد وحريته ومشاعره . المفهوم الأوروبى يفهم الأصالة على أنها ما يجئ من الذات ، لا من أماكن أخرى قد تردّ إلى أصول تاريخية واجتماعية ، وإسقاط الذات على المجتمع أمر أساسى فى الحداثة . والرواية فى القرن التاسع عشر كانت اجتماعية ، ودستويفسكى برغم أنه حديث بالمعنى الذى يربط الحداثة بالذات ، إلا أن العصر قد أسقط عليه قيمه وهمومه . على العكس من الرواية الحديثة التى تفهم الأصالة بالمعنى الذاتى .

أحيانا حين أفكر فى كلمة أصالة ، أشعر أن الكلمة العربية تحتوى على شئ من العبقرية . إن الأصالة تعنى شيئين أو تحتوى بُعدين أولها : أن تنبع من ذاتك ، وثانيها أن تنبع من جذورك الممتدة عبر الزمان والمكان . وقد شعرنا فى العراق بهذا . نحن مجموعة الحداثيين الذى ينزعون إلى الابتكار سواء فى الفن أو الأدب . كنا نحاول أن نكون حداثيين ، بمعنى أننا نحيا فى ١٩٦٠ ، ولنا همومنا التى تنبع من ذاتنا . لكننا برغم هذه الهموم الخاصة . كنا ندرك أن جذورنا هناك . فى الفن السومرى والبابلى والعربى . وهكذا ربطنا بين الأصالة والمعاصرة .

الشئ الأخير الذى شغل الحداثيين كثيراً هو الالتحام بالعصر أو الواقع الذى يسير نحو الدمار . كما قد عبر الدكتور بنيس . إن عصرنا يسرع نحو هذا المصير المؤلم حقا . وليس ثم عاصم أو منقذ . لا جودو ولا غيره

لقد أدركنا أن الإنسان مدمر أو ـ على الأقل ـ سائر نحو الدمار . ونحن نستطيع أن نقاوم . أن نتصدى لهذا الدمار . بالفن وفاعليته . بالشعر والرسم والرواية . بشرط أن يحتوى هذا الفن على حس بمأساة الإنسان ومقاومته . وبحيث يبرز فى إبداعنا تعدد الوعى وتشابكه . لكى نكون جزءاً فاعلا لا يُدمر . ولكى نكون من الذين يتصدون لهذا المصير المؤلم الذى يوشك أن يحتوى العصر .

هناك نقطة أخرى خاصة بما طرح عن قضية الرسالة والترميز . وفى رأيى أن ما تحدث به الدكتور **كمال أبو ديب** مهم جدا ومفيد جدا . غير أننا نحس أن الفصل بين الرسالة والترميز يحدث فعلا . وأن أحدهما يغلب أحياناً . لكن أخطر ما فى الأمر أن يؤدى التركيز على نظام الترميز إلى العقم الشكلى . على نحو ما رأينا فيما اتفق على تسميته بعصور الضعف والانحطاط فى تاريخ الأدب العربى . أعنى ذلك الضرب من الشعر الذى يمكنك أن تقرأ البيت فيه من الشمال

إلى اليمين ثم من اليمين إلى الشمال . أو من أسفل إلى أعلى ، ثم من أعلى إلى أسفل ! وهى مجرد «ملاعيب» فقط .

ولكى تتغلب على إمكانية سيادة نظام الترميز – المهم جدا – بهذه الصورة المخلة ، كان لابد أن نجد العناصر التى ذكرتها سلفا . حتى تبقى الرسالة حية وملتحمة بنظامها الترميزى .

حمادى صمود :

بعد أن طرحت قضايا عدة ، أظن أن هناك بوادر لبعض المواقف . وها هو الحوار قد قادنا إلى الإعراض عن تحديد الحداثة كتصور . والإقرار بأنها ليست تصوراً نقع فيه وإنما شئ ننبنيه ، شئ يخلقه النص المتعين . إننا إذن نستقرئ النصوص ، لعلنا يوما نصل بعد حصيلة من الاستقراءات إلى رسم حد للحداثة .

أنا ، شخصيا ، أتصور أن الحداثة أمرٌ عسير الحد . وليس العسر صفة لاصقة بنا ، بل إن الحداثة فى أوروبا ما تزال غير محددة ؛ بمعنى أنها إذا حُددت فهى تحدد من مواقع مختلفة ، وانتماءات متباينة ، تبعا للكتاب والتزامهم ومواقعهم . ولهذا يصعب أن نعرّفها . بل إن محاولتنا الرامية إلى تعريفها ، لا أقول إنها نوع من إضاعة الوقت ، بل لعلها نوع من البناء الأجوف ، لسبب آخر خاص بنا نحن العرب ، وهو أننا ونحن بصدد تعريف الحداثة نقع فى بعدين ، أولهما : ما سمى ببعد الأصالة ، وثانيهما : وجود حضور فوق ، أو تجاورٌ ، هو البعد الأوروبى . وقد لاحظت أننا فى حديثنا جميعا ، نعود إلى مرجع ما ، هو أوروبا . إن وجودنا فى نقطة التقاطع يعقّد القضية ، أو يضيف إلى عسرها عسراً ؛ لذلك فأنا ممن يقولون إن الحداثة يجب البحث عنها فى منجزاتها .

إننا ما نزال نتحدث عن الحداثة فى الأدب فقط ، معزولة عن الحداثة فى ميادين أخرى . ربما يرجع ذلك إلى أننا أدباء – أعنى نقادا ومبدعين – لكنّ تضييق إطار البحث بالحداثة فى الأدب أمر خطر . ولذلك ينبغى أن نبحث فى الحداثة عن النسيج المشترك . الذى إن ضُمَّتْ أجزاؤه أنتج حداثة . الأدب مظهر – فقط – من مظاهرها ، أو إنجاز من منجزاتها .

وهنا أشير إلى أن الاقتراح الذى قدمه الدكتور كمال أبو ديب يمكن أن يُناقش . ويُحتفظ به كمشروع . وقد لاحظت أن كمال أبو ديب ينطلق من منطق لغوى إنشائى . وفى اعتقادى أن الضجة التى أثيرت حوله ضجة مشروعة .

وفى البداية ثمة تساؤل . فى اللغة الفرنسية نقول تحويل الانتباه إلى الرسالة لا إلى السُّنة (الكود) . من جهة أن الرسالة مبنية لا من جهة كونها إبلاغا information

شكرى عياد :

هذا صحيح . لقد كنت أقرأ مصادفة فى معجم لغوى فرنسى فوجدت أن الـ message تنصب على الشكل .

حمادى صمود :

بالضبط فى المقول الفرنسى تحويل الانتباه من السُّنة إلى الرسالة أى أن اللغة هى الحاضرة ، ذلك لانه فى العملية اللغوية العادية هناك اتفاق تقريبا على أن اللغة تكون غائبة ، وعلى أن القضية الأساسية فى الأدب هى الحضور اللغوى .

كمال أبو ديب :

لقد قلت نقل الفاعلية من الرسالة message إلى الترميز .....

حمادى صمود :

فى الفرنسية نقول : نقل الفاعلية من السنة code إلى الرسالة ، لا من جهة أن الرسالة إبلاغ . بل من جهة أنها مبنية .

شكرى عياد :

هذه مسألة فرعية . ويبدو أن الـ message فى الفرنسية منصب على الشكل اللغوى . بينما الكتابات الإنجليزية تعكس الأمر . هناك هذا الفارق الذى يمكن أن يُحس دون أن نلح عليه طويلا . على كلٍ . تفضل وأكمل .

حمادى صمود :

ثمة ملاحظة : هذا التعريف الذى شرحه كمال أبو ديب متحدر من بعيد ، أنا أعرف أن **شيشرون** فى تعريفه للخطابة يستعمل جملة أخرجها **تودوروف** فى واحد من كتبه . يقول : إن الوظيفة الأساسية للنص الخطابى هى أن تكون اللغة حاضرة . وكأنها فى عُرس . وأصبح وكأنه الوسيلة المستعملة للفصل بين طريقتين فى إجراء اللغة . أقصد إجراء اللغة من أجل الإبلاغ ، ثم إجراء اللغة فيما يتجاوز الإبلاغ ، وقيل إن ذلك من خصائص النص الأدبى .

وربما يصبح الاكتفاء بهذا التعريف مدعاة لظهور بعض المشكلات ، فكثير من النصوص القديمة ، حتى تلك التى لم تقع فى منعرجات حاسمة من تاريخ الأدب ربما وفرت الأمر إلى حد كبير ؛ ولهذا تصبح إجرائية التعريف محدودة . باعتبارها تفسح المجال لدخول ظواهر أخرى فيه . فتمنع من أن نرى الانكسارات والمنعرجات الحقيقية فى تطور ظاهرة ما . أو فى تاريخها .

شكرى عياد :

أرجو أن تسمحوا لى بوقفة قصيرة هنا لتلخيص الأفكار التى قيلت والتى يبدو أن هناك شبه إجماع عليها . حتى نرى إلى أى مدى تقدمنا .

لقد وصلنا تقريبا إلى نقطة أجمع عليها كثيرون منا . وهى محاولة استخلاص مفهوم مشترك لكلمة الحداثة التى ترددت فى بيئات وعصور كثيرة ؛ مفهوم يجعل كل أدب لا يتعامل مع الواقع أدبا غير حديث . أو أننا ينبغى أن نبحث عن الحداثة المطلوبة فى ظروف تاريخية محددة . وأنا لا أظن أن بين تعريف الدكتور بنيس الذى يربط الحداثة بتساؤلات يطرحها الواقع . وتعريف السيدة سلمى الخضراء التى تربط الحداثة بالموقف من الزمن . فى هذا السياق . فارقاً كبيراً .

ثم هناك اتجاه ملنا إليه جميعاً . وهو أننا لا ينبغى أن نقف فقط

عند حد التنظير . بل لابد من النظر إلى تجارب الأدب الحديث وممارساته فى أوروبا وفى بلادنا . لنفترض أن هناك نوعاً من الدور المنطق : أن ثمة أعمالا تمثل الحداثة . وعلينا أن نستقرىء منها الصفات والخصائص . وهذه قضية ضخمة : دور النظرية المجردة والواقع .

إن علينا ـ ونحن بصدد التنظير ـ أن نضع فى سياق ذهننا ما يطرحه الواقع من تجارب وممارسات . وإذن . نحن ـ فيما يبدو ـ قد تقدمنا فى مفهوم الحداثة . إلا إذا كان بعضكم يريد ـ وهذا من حقه ـ أن يعقب بشىء .

عبد السلام المسدى :

فى حقيقة الأمر . فإن حديثنا عن الحداثة قد تركز حتى الآن على مستوى نظرى خالص . وهو أمر يفسح المجال كى نختلف . بل كى نختلف كثيراً . باعتبار أن الحديث على المستوى النظرى ينزع منزع التقدير والاعتبار . رغم أن هذا الحديث يستند إلى جملة من المنطلقات الاختيارية . عند كل واحد منا . لذلك فإننى لا أسر سرور الدكتور **شكرى عياد** إذا ما حصل بيننا هذا القدر من الاتفاق . من هنا تعنّ لى بعض الاعتراضات التى تتصل بفرضيات أولية فى تحديد صور النقاش النظرى .

واستسمح لنفسى أن أكون أحيانا ذا منزع جزْمى فيما قد نقدّر من الناحية النظرية . وهذا مباحٌ حتى على المستوى العلمى .

النقطة الأولى : يخيل إلىّ أن البحث عن نظرية تحدد الحداثة . بل محاولة ضبط النواميس أو القوانين المستحكمة فى مفهوم الحداثة على المسار الحاضر والتاريخ الزمنى عملية . فى تقديرى . مخطئة جوهريا . لأن كل حداثة ـ فى المستوى النظرى ـ سعت إلى تقنين نواميسها عبر التاريخ . تنتقض نفسها . وتنفى ديمومتها كحداثة ؛ ولذا ـ بادىء ذى بدء ـ أرفض شخصياً تصور احتمال البحث عن هذا النظام الشامل الكلى لحدود الحداثة . ولو كمتصور تجريدى ذهنى .

أما التعقيبات الأخرى فتوجهها حيرتى من وجهة نظر محددة . هى وجهة نظر المشتغل بالحدث اللغوى . أو الظاهرة فى تشكلها ومآلها . وتحولها إلى ظاهرة فنية إبداعية بوجه خاص . لكن المنطلق الأساسى هو منطلق حيرة عالم اللسان . وفى هذا النطاق لا أستسيغ إمكانية الفصل بين نمط التواصل والرسالة المحمولة عبر نمط التواصل هذا . وعملية الفصل . حتى على مستوى المقاربة النظرية المنهجية . تؤدى حتما إلى إقصاء كلا الطرفين المكونين للأداء اللغوى عن وظيفته الذاتية . وأقول إن هذا الفصل ـ حتى وإنْ أجراه عالم اللسان ـ فى مستوى تقديرىّ اعتبارىّ . فإن الاحتكام إلى هذا الفصل ـ على صعيد تحليل الظاهرة الإبداعية ـ خطر على الظاهرة ذاتها . ولا أقر به من وجهة نظر مبدئية . أى من وجهة نظر لغوية فى الأساس . ينتج عن هذا أن الفصل العملى فى الخطاب الأدبى ـ بين الرسالة أى المضمون الدلالى والنمط الأدائى هو أيضا فصل قلق على المستوى المنهجى . ولا يمكن أن يتأتى إلا لأداء أثر أحد الطرفين فى الآخر بصفة متفاعلة .

وإذا ما أقررنا مثل هذه المنطلقات أو الفرضيات . كان بوسعنا أن نبت على الأقل فى أمر منهجى هو : أن الحداثة حداثتان ؛ فإن من الممكن أن تَردَ الحداثة على شكل المعادلة الرياضية من الدرجة الأولى . حيث يكون التجدد أو التجديد فى المضمون الدلالى . أو فيما يستوعبه جهاز التشكيل الأدائى ضمن طرق الجهاز ؛ بمعنى أن الثورة الأدائية تتركز على مستوى المدلولات الإبلاغية فى الكلام . لأن الحداثة قد تتشكل فى مستوى المعادلة الجبرية من الدرجة الثانية عندما يكون التجدد أو الانسلاخ التاريخى المتحوّل (الميتامورفوزى) على مستوى المضامين . أى على مستوى الرسالة الدلالى . ولكن أيضا على مستوى تفجير القوالب الصياغية أو الأدائية .

ولو رجعنا إلى تاريخ أدبنا وجدنا أنه حينما تحل الحداثة يكون بوسعنا أن نستوعبها ضمن هذا المنطلق الثانى : إما من الدرجة الأولى أى تنوير المداليل دون دك حواجز القوالب المستوعبة للمدلولات . أو من الدرجة الثانية أى تفجر المداليل . بحيث تكون المداليل المتفجرة الجديدة ثائرة على القوالب الأولى .

عند هذا الحد ـ إذا اقتنعنا به طبعا ـ يمكن أن نعالج الموضوع بهذا الجهاز المفهومى الذى شرحته . دون أن نقع فى الحرج المعرفى عند فصل النمط التركيبى أو الترميزى عن محتواه أو رسالته ، وعند هذا الحد يمكن أن نستوعب أن كل حداثة من الدرجة الأولى . ولنرمز لها (س ١) . هى قائمة أساساً على رسالة message ، وكل حداثة من الدرجة الثانية من قبيل (س ٢) إنما تقتضى أن تكون الحداثة فى النمط الأدائى مع المضمون المرسل . وإذا افترضنا جدلاً أن مثل هذا الجهاز للمقاربة يمكن أن يصلح عمليا . فيمكن أن نعود من جديد . عوداً على بدء . إلى منطلق أو إلى عنوان ندوتنا . وهو الحداثة فى الشعر العربى والشعر بصفة عامة . وزمنيا يمكن أن ينسحب هذا على الشعر العربى بالذات . ولست أدرى إنْ كان من مشمولات هذه الندوة أن تحول الحديث النظرى إلى إجراءات تطبيقية . أو أنها تفتح الباب لمناقشات أخرى . تستمر فيما بعد . فى تقديرى أن مثل هذا النموذج الثانى لو طبقناه على الشعر الحديث استطعنا أن نبتّ نهائياً فى صور الحداثة . ويمكن أن نبت إذ ذاك فيما إذا كانت الحداثة من نوع (س ١) أو من نوع (س ٢) . ويمكن إذ ذاك أن تتشكل لنا صورة منهجية . هى التى ينتظرها منا النقاد المارسون . أعنى منا نحن الذين نعكف على مستوى تنظيرى من البحث .

كمال أبو ديب :

هناك ما أريد أن أوضحه .

شكرى عياد :

ثمة سؤال أود أن طرحه عليك أولا . هل تشعر أن ثمة اختلافاً بين ما قلته وبين رأى **عبد السلام المسدى** .

كمال أبو ديب :

شعرت أن هناك منطقة للحوار على الأقل .

شكرى عياد :

أنا كمستمع فهمت أن ما أسماه **عبد السلام المسدى** بالحداثة من الدرجة الثانية لا يختلف كثيرا عن اقتراحك .

كمال أبو ديب :

الاختلاف والاتفاق لا يهم هنا . ولا شك أن الكثير مما قيل يضيء جوانب من المشروع الذى طرحته سابقا . ولكن من ناحية أخرى أعتقد أن كثيراً مما قيل يظهر إشكالية خطيرة فى علاقاتنا الحوارية . وهى أننا نميل إلى إهمال اللغة بشكل لا يغتفر . فهناك عدد من النقاط التى قيلت . وكأنها رد على مقولتى وهى أبعد ما نكون عن هذه المقولة . وهذا ما أقصده بإهمال اللغة . لقد اخترت عباراتى – عندما تحدثت – بدقة . وقلت إننى أبحث عن عدد من المقومات التى تصلح فى النهاية لتحديد الحداثة باعتبارها كذا وكذا . وقلت أيضا إن الحداثة تميل إلى نقل محور الفاعلية الإبداعية أو الفاعلية الإنسانية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز . وكثير مما قيل إنما يستجيب إلى انطباعات بأننى قلت إن الحداثة هى فقط الشعر الذى يكتب مركزاً على نظام الترميز .

سأنتقل الآن إلى الجزء الثانى من الندوة . وهو محاولة تحديد الحداثة بوصفها ظاهرة كلية .الحداثة وعى نقدى ضدى بإزاء العالم وإزاء نفسها أيضا . ولذلك تحاول الحداثة أن تخرج من ذاتها وأن تقوم بممارسة نقدية لهذه الذات.الحداثة وعىٌ نقدى ضدى له جذوره العميقة فى قضيتين أساسيتين هما : الزمن والتغير . مفهوم الزمن فى الفكر الذى يمكن أن نسميه الفكر «اللاحديث» . ولا أريد أن أسميه الفكر التقليدى . وهو مفهوم يرى أن الزمن يتحرك حركة هابطة . أى أن ثمة بداية وجوهراً وينبوعاً وعصراً ذهبيا . سواء على مستوى الفرد . أو على مستوى الجماعة . ثم يبدأ الزمن بالانحدار لنصل إلى ما أسماه العرب قديماً «فساد الزمان» . ووصف الزمن بالفساد هو وصف دينى . ذلك أن الفكر الدينى يصف الإنسان بأنه قد فسد . وقد وصف الخليل بن أحمد اللغة بأنها قد فسدت. وإذن فالفكر «اللاحديث» يرى الزمن أصلاً وجوهراً ذهبيا . وحركة الزمن ابتعاد عن هذا الأصل . وكل ابتعاد عن الأصل فساد .

أما التصور الحديث للزمن فهو نقيض ذلك . وهو تصور يحدد الزمن بأنه حركة إلى الأمام . ومن هذا المنظور يصبح كل تغير تقدم . ولذلك نرى فى الفلسفة الأوروبية والأدب الأوروبى والعلوم الأوروبية هذا المفهوم الجذرى الذى يقول بمقولة «التطور» . بمعنى أن كل ابتعاد عن نقطة البدء تطور نحو الأفضل . على عكس المفهوم الآخر الذى يجعل الزمن زمنا بدئيا . الموقف من الزمن ومن التغير بهذا المعنى هو شرط أساسى للحداثة . ولذلك فإن تطور الحداثة فى الفترات التى ذكرتها لا يتم إلا فى هذا الإطار . وما أسماه **عبد السلام المسدى** التغير من الدرجة الأولى يمكن أن يتفق مع إنجاز بشار،وأبى نواس . لقد أصبح التغير جوهريا وأعنى التطور . ولم يعد الزمن فاسداً . بل ازداد بالتغير جوهرية ونبلاً . ولذلك فهو زمن الخلق والإبداع . وهذا ما حدث لأبى تمام ولكن على نحو مخالف . بعبارة أخرى . ما حدث لأبى تمام هو تجلٍّ آخر للحداثة . حيث لم تعد اللغة القديمة هى اللغة الذهبية . أصبح الابتعاد عن هذه اللغة تطوراً نحو الأفضل وليس فسادا .

هناك شىء آخر ذكره **جبرا إبراهيم جبرا** . أنا شخصيا أسميه الداخل – الخارج إذ يبدو لى أن «اللاحداثة» هى عالم الخارج ، وأن «الحداثة» هى النقيض . أعنى أنها تجسيد لعالم الداخل . ولذلك كان طبيعيا أن يكون فرويد ويونج منطلقيها الأساسيين . فقد نقلا الاهتمام من الذات ، باعتبارها شيئاً خارجياً ، إلى الذات باعتبارها الداخل الإنسانى . إن الوعى هو الخارج،أما اللاوعى فهو الداخل . ما أقوله الآن هو أن هذه المنطلقات الفكرية التصورية تميل – وأنا أحدد كلماتى – إلى نقل محور الفاعلية الإبداعية من محور الرسالة الى محور الترميز .

إن افتراضى يحاول أن يتجاوز عدداً من المشكلات . هل نعتبر كل جديد حديثا ؟ بالطبع لا . وإذا اتفقتم معى فى أن كل جديد ليس حديثاً بالضرورة . تتفقون معى على أن فى الحداثة شيئاً يتجاوز الآنية . ومن حقنا كدارسين أن نكتنه هذا الشىء .

شكرى عياد :

الدكتور **محمد بنيس** عنده تعقيب فيما يبدو .

محمد بنيس :

فى نظرى أننا نعانى ما يمكن تسميته زمن الانقطاعات . لأن الانقطاعية هى السمة الفاعلة فيه . أى السمة الغالبة على كل تحولاته . سواء كان ذلك على مستوى التحولات الشعرية الإبداعية أو التنظيرية . وأنا – هنا – أحاول ألا يتورط خطابنا فى القبول المطلق لمصطلح الحداثة . وأفضل أن نظل على حدودها . وهنا لابد أن يُمارس الوعى النقدى دوره الخلاق . ومن الصعب أن نبحث عن الحداثة كمفهوم داخل الممارسة الحداثية الإبداعية فقط . ما لم تكن هناك أسس نظرية تضبط الحركة . وإذن فليس هناك بدٌ من سفر نظرى داخل سفر النص . ليتكامل البحث فى المسألة بمستوييها النظرى والتطبيق . وعلينا أن لا نخشى النظرية وأن لانقدس الممارسة على أساس أنها الحدود القصوى لوعينا . من هنا أستطيع أن أقول لا يمكن أن تستخلص الحداثة من استقراء للممارسة . بل يجب أن تكون الحركة حركة داخل الحداثة وخارجها معا . مع هذه الحداثة وضدها فى آن واحد .

وثمة توضيح لابد منه . فربما فُهم من حديثى السابق أننى حددت الحداثة على أساس علاقتها بالواقع . وفى الحقيقة فإننى لم أقصد هذا المعنى .

لقد قصدت أن منطلق الحداثة هو الواقع . أى الحداثة تكمن فى الممارسة . وثمة فارق بين الحداثة بوصفها تصورا وبين تجلياتها المتعددة بعلاقاتها المعقدة وتناقضاتها . إن العلاقة بين النص والواقع ينبغى طرحها بتأنٍّ وحذر . إذن . فى العمق . لماذا هذه الحداثة ؟ أقول : لأنه كان ثمة سعى لتبديل الحساسية والرؤية للواقع . وفى اعتقادى أن هذا لايمكن أن يتم إلا من خلال وعى نقدى بطبيعة الحال.أقول إن الحداثة لم ترتبط فقط بالتحليل النفسى ولكن بالماركسية أيضا . وهما

عنصران أساسيان فى فهم الواقع والإنسان . وهذه الحداثة لها « لا زمانيتها » بالطبع . بمعنى أن لها بنيتها . ولكن هذه البنية . أى « لا زمانيتها » . خاضعة للتحولات الزمنية .

كمال أبو ديب :

بالضبط . هذا ما أردت أن أشرحه .

محمد بنيس :

أنا لا أقرأ فى النص المستوى اللغوى مجرداً . بل إن هذا المستوى اللغوى هو المدار المبيّن للنص بجميع العناصر الأساسية المكونة للنص .

عبد الوهاب البياتى :

يمكننى أن أضيف شيئاً . يخص حركة التحديث التى بدأت فى العراق . يتذكر جبرا أن الحداثيين العراقيين . السياب ونازك الملائكة وجبرا وأنا . كانوا يشعرون بضرورة التمرد والثورة على السلطة الأبوية والسلطة اللغوية،حقا لم يكن وعينا مكتملاً بهذه الحداثة أو بكل تناقضاتها . ولكن كان ثمة بذرة لتمرد أنضجته الممارسة والاحتكاك .

لقد كان الشعراء العراقيون كالرصافى والزهاوى والنجفى متمردين . لكن تمردهم كان استثنائيا هشا . فكانوا يعودون ثانية إلى أحضان السلطة . أما تمرد الحداثيين فقد كان تمرداً على الزمن بمفهومه الجذرى الصحيح الذى يرى أن كل تطور حركة إلى أمام .

جبرا إبراهيم جبرا :

أود أن أشير سريعا إلى شىء لمسناه كثيرا فى حوارنا . وكنت أود لو مررت به فى حديثى المستفيض منذ قليل . وهو أمر يتصل بالحداثة والتمرد على القديم . أو الثورة على هذا الشىء الذى كان يجب أن يتمرد عليه : هو الحس بالغموض والسر . إن الوضوح المطلق ليس حداثيا . وإنما « الحديث » هو الذى يعى أن ليس ثمة شىء واضح . منجز أو بسيط . ويجب على المبدع أن يقرر ذلك فيما يبدع . لأن الشاعر الذى يحدد المفاهيم بوضوح وبساطة . فى نظر الحداثىّ يقوم بعملية إغلاق لإمكانية التفسير والإيحاء والإشعاع . على نحو ما نرى لدى **شوقى وحافظ والزهاوى والرصافى** . العمل الحداثى يرى أن العمل الإبداعى ليس شيئاً منتهيا منجزا ، بل هو إمكانية ايحاء وتأويل . وهو أمر نلحظه فى الرواية الحديثة التى تميل إلى ترك النهاية مفتوحة . إشارة إلى استمرار السر واستمرار البحث وتدفق الزمن . ليس ثمة جزم بشىء . وليس ثمة إنجاز نهائى .

أحمد عبد المعطى حجازى :

سألخص حديثى حول مسألتين :

أولا : ما أثاره الدكتور عبد السلام المسدى كلام مهم . أوافق عليه وأراه يصلح كمفتاح لطرح القضية . وحل إشكالياتها . وقد يخالفنى الكثيرون من الزملاء . ولكن أريد أن أوضح نوع موافقتى .

إذا كان العمل الأدبى أو النص هو علاقة بين القيمتين الدلالية وقيمة الأداء . فإن نصيب العمل الأدبى من الحداثة يتحدد بتوسع فى تغيير بنية النص . ليقبل التغيرات التى تطرأ على نوع الرسالة التى يتوجه بها العمل الأدبى . لكنى ـ من ناحية ثانية ـ لا أرى استبعاد النوع الآخر . وهو أن هناك حداثة تعدّل نوع المضمون أو القيمة الدلالية . وأقترح أن نستخدم كلمة التعديل ـ أو التفجير ـ بدلاً من « التركيز » . لأنه ليس هناك تركيز . وأتخذ بعض الأمثلة لتوضيح هذا فى الشعر المصرى . فشاعر كالبارودى ينظر إليه غالباً . إما باعتباره بداية الحديث رغم تقليديته . وإما على أساس نفيه واتهامه بأن ما صنعه قد أخّر الشعر العربى . لأنه استقى نموذجه من القدماء . وفى ظنى أن التعديل الذى أراد البارودى أن يجريه على القيمة الدلالية للنص أدى إلى تعديل آخر لغوى . جعله يعود إلى طريقة خاصة فى الأداء لم تكن معروفة فى زمنه . ولذلك أرى أن البارودى قد أحدث ثورة بتعديله للغة الشعر .

ثانيا : وهو خاص بما ذكره الأستاذ **جبرا إبراهيم جبرا** من أن قيمة النص الحديث ترتد إلى الغموض فيما ترتد إليه . أريد أن أقترح تعبيراً آخر . لأن هناك تيارات حديثة لا تعتمد على الغموض . بل تعتمد السطوع . كالتيار التسجيلى فى الشعر . والمسرح . والسينما . والفنون التشكيلية .

هذا الاقتراح يضع التركيب والبساطة فى قران واحد . لتحديد مدى حداثة العمل الأدبى . فبقدر ما يكون النص مركباً فهو حديث . وبقدر ما يكون بسيطا فهو تقليدى .

حمادى صمود :

أود أن أقول شيئاً عن المشروع الذى طرحه **عبد السلام المسدى** . وهو فى نظرى يمتلك قيمة فكرية توضيحية لكن قدرته الإجرائية محدودة . لأنه يطرح مشكلة أخرى هى مشكلة علاقة التحول فى المضمون والتحول فى الشكل . وهى مشكلة كبرى .

وثمة شىء أود أن أضيفه . وهو قد يكون قريباً من حديث الأستاذ جبرا عن الغموض . وحديث كمال أبو ديب عن عكس مسار الزمن . والانتقال من الخارج إلى الداخل كضوابط للحداثة . أقول : إن النص الحديث هو النص الذى يخرج من دلالة مغلقة نهائية . ويضع نفسه فى احتمال بنيوى ودلالىّ . أى النص الذى يفجر أكبر عدد ممكن من الدلالات .

كمال أبو ديب :

ولماذا لا تضيف أن الحداثة هى انتقال من الواحد إلى المتعدد على كل صعيد . سواء أكان دلالياًأم إيقاعياًأم تركيبياً .

شكرى عياد :

شكراً لكم جميعا . ويخيل إلىّ أن المرء يستطيع أن يقول بثقة إننا قد حققنا شيئا . لأننا بدأنا الندوة بأسئلة عن الحداثة ومفهومها . وانتهينا إلى مجموعة من الأفكار المتقاربة التى أغنت الموضوع وأضاءت كثيرا من غموضه وتعقده .

خصائص الأسلوب فى الشوقيات

بقلم : محمد الهادى الطرابلسى

منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١

عرض : محمد عبد المطلب

لقد استقرت اليوم نظرية الأسلوب كمعطى جديد للدراسات النقدية التى تتصل بالأدب وتستخرج ما فيه من قيم تعبيرية . وترصد ما فيه من خصائص . مستفيدة فى كل ذلك بالبعد التاريخى للبحوث اللغوية . وكان هدف عامة الأسلوبيين إعطاء عملهم خاصية منهجية . يمكن المتلقى من الفهم والتأثر . من خلال النسق التركيبى للأسلوب . مع الوعى بما يحققه هذا النسق من غايات جمالية . والملاحظ أن البحث الأسلوبى انطلق إلى ثلاثة اتجاهات :

الأول : يدرس الأسس النظرية لبحث الأسلوب وهو ما أطلق عليه «علم الأسلوب العام» .

الثانى : الاتصال بلغة معينة لدراسة خصائصها الأسلوبية لرصد ما فيها من طاقات تعبيرية .

الثالث : دراسة لغة فرد من خلال نتاجه الأدبى بإخضاع لغته لأنواع من التحليل . بالاحتكام إلى معايير موضوعية . تفسر دون أن تقيّم .

وهذا الاتجاه الثالث هو السائد فى علم الأسلوب اليوم . وهو الاتجاه الذى يمكن أن تنسب إليه الدراسة القيمة التى قدمها محمد الهادى الطرابلسى عن خصائص الأسلوب فى الشوقيات .

وقد استهدف المؤلف من هذه الدراسة وصف نظام اللغة العربية فى طور من أطوارها لتبين ما فى قواعدها من ثبات أو تحول . ثم محاولة استكشاف حدود المستويات اللغوية فى الكلام . وتحديد وظائف اللغة فى بلورة هذه المستويات . ثم تركيز هذا البحث على شاعر معين هو أحمد شوقى . ليكون ذلك وسيلة إلى إبراز دور الفرد فى اللغة . والطابع التى تتسم بها فى شعره . ويسبق كل ذلك محاولة وضع أسس الأسلوبية التطبيقية فى اللغة العربية .

والمنطلقات الأساسية للمؤلف هى الشعر الذى يتميز – عنده – بالمضمون الفكرى أولا ثم إمكانية الأداء ثانيا . ثم اللغة التى تمثل المظهر الثابت فى الكلام بقواعدها الثابتة ونظامها المحكم . ثم الأسلوب باعتباره الجانب المتحول عن اللغة فى القاعدة النحوية . أو الصرفية . أو التركيبية . أو شيوع الظاهرة اللغوية أو اندثارها . أو استخدام الشحنات الدلالية التى تتغير من نص إلى آخر ومن عصر إلى عصر .

وقد أقام دراسته لشعر شوقى على استعمالاته التى تفرد بها مع جريانها على قواعد اللغة . أو تلك الاستعمالات التى خرج بها عن مألوف الاستعمال اللغوى . أو تلك التى ينعدم أثرها أو يقل فى النص . أو تلك التى تكون معاكسة لحركة التطور والتحول اللغوى مما يعود بها إلى وضعيتها . وقد يكون الاهتمام موجها إلى مقدرة الشاعر فى قصيدة دون أخرى . أو غرض دون آخر من خلال الانطباع . عند مباشرة النص .

وقد اتجه المؤلف إلى تركيز عمله فى ثلاثة أقسام كبرى . درس فى القسم الأول أساليب مستويات الكلام . ودرس فى الثانى أساليب هياكل الكلام . وأخيرا أساليب أقسام الكلام .

وفى القسم الأول يتدرج المؤلف من مدركات الحواس إلى ربط الشعر بحواس السمع والبصر واللمس . من حيث موسيقاه وحركاته وصوره . وهى التى تمثل محيط الكلام .

وشوقى فى محيط شعره لم يتقيد بمنطلقات محددة إلا فى موسيقى الإطار التى تتركز فى البحور والقوافى .

وفى موسيقى الإطار يسير المؤلف فى إحصائية تتبعية . يلحظ فيها النسب المختلفة لاستخدام شوقى للبحور . فنسبة الكامل ٣١٫٠٨ ٪ . والوافر ٩٫٤٥ ٪ . والطويل ٦٫٤٨ ٪ . والبسيط ٨٫٦٤ ٪ . والرجز ١٢٫٩٧ ٪ . والهزج ١٫٠٨ ٪ . والرمل ٨٫٣٧ ٪ . والخفيف ٨٫٩ ٪ . والسريع ٤٫٠٥ ٪ . والمقتضب ٫٥٤ ٪ . والمجتث ١٫٣٥ ٪ . والمتقارب ٥٫٦٧ ٪ . والمتدارك ١٫٣٥ ٪ .

كما يلحظ المؤلف التزام شوقى ببحور الخليل واحترام سننها . وأن أكثرها الكامل وأقلها المقتضب . وتدل المقارنة بين هذه النسب ونسبة استخدام القدماء والمحدثين لنفس البحور أن شوقى ينزع إلى المحافظة على الإطار الكلاسيكى . بملازمته النسب القديمة فى الوافر والخفيف والبسيط والسريع . وينزع إلى الخروج عن هذا الإطار فى الصعود بنسبة الكامل . والنزول بنسبة الطويل . ولكنه فى الرجز

يخالف القديم والحديث معا . وفى تتبع القوافى فى الشوقيات يعتمد المؤلف على الأبيات لا الأشعار . وجملة أبيات شوقى ذات القوافى المقيدة تبلغ نسبتها ٥ر١٥ ٪ . ومعظم شعره فيها من قافية الراء يليها النون . أما القوافى المطلقة فنسبة المجرى المكسور فيها ٨ر٣٣ ٪ . والمفتوح ٥ر٢٩ ٪ . والمضموم ٨ر٢٠ ٪ . والمجردة من المجرى ٥ر١٥ ٪

وبالنظر إلى أنواع القوافى حسب اطرادها بالاعتماد على الأشكال الصوتية العامة،وجد أن نصف شعر شوقى قافيته موزعة على مقطعين . وثلث شعره على مقطع واحد . وهذان هما مظهر القافية المتوسطة الكثافة . أو ما فوق المتوسط بقليل .

ومعظم أصوات الروى مخارجها من أدنى الحنك إلى الشفتين . وأكثر الأصوات استخداما الراء والميم والباء والنون واللام والدال . كما هى عند عامة شعراء العربية . وتحرر شوقى فى قوافيه بالخروج عن نطاق القصيدة العمودية إلى الأراجيز والموشحات لا يعدو أن يكون تحررا مشروطا مقيدا . بل هو تأكيد لمحافظة الشاعر على ماسنه القدماء من أساليب الإطار فى مستوى الموسيقى .

وينتهى المؤلف إلى تقدم نسبة استخدام المجرى المفتوح وتأخر المضموم عند شوقى . الذى يخالف فى ذلك القدماء والمحدثين . ويلتفت المؤلف إلى أن ثراء قافية شوقى ليس كبيرا إذا قورن بالشعر الحديث . وإلى ارتفاع نسبة المقيد من القوافى بالنسبة للشعر القديم وانخفاضها بالنسبة للشعر الحديث . وهذا كله يؤكد أن شوقى كان همزة وصل بين مرحلتين كبيرتين . وفى الحديث عن موسيقى الحشو يعتمد المؤلف على العلاقة بين الدال والمدلول حيث يعالج أهم المظاهر الموسيقية التى ارتكزت على شقين : حد أدنى وهو الصوت المفرد . وحد أوسع وهو مجموعة الأصوات المختلفة المدى من صورة إلى أخرى .

فى الإطار الدلالى الأدنى يلحظ تكرار الأحرف المهموسة،وارتباطها بدلالة محددة نظرا لاحتياجها إلى جهد فى الإخراج .

أما الأصوات المعبرة بصفتها الثانوية،فمنها الراء التى ارتبطت بدلالة التأزم والتزوع إلى الهول . ومنها اللام التى يكثر اقترانها بمعنى الهدوء والفتور .

ويلحظ المؤلف تكرار الأحرف المتجانسة والمتقاربة ودلالتها على المقابلة بين الغفلة والذعر . والخوف والإقدام . والتحرك العمودى والأفقى . والحركة والنشاط .

ويخلص من ذلك إلى أن خصائص الصوت المعزول فى الشوقيات . وإن انقطعت صلته بالدلالة . فإن ارتباطه بأصوات معزولة أخرى يكسبه صفة دلالية . أثر ربط الأصوات بعضها ببعض . وربط المعانى بعضها ببعض .

ويفيد المؤلف مما قدمته المباحث البلاغية القديمة فى البديعيات فى محاولة رصد بعض ألوان الأداء فى الشوقيات،وما ينتج عنها من دلالة معينة . مع إعطاء هذه الألوان بعض تسميات مستحدثة . (فاستصحاب أصول الدال وأصول المدلول) يندرج تحته الترديد والتكرار ، من حيث قصد بهما تكرار الاستعمال فى السياق الواحد .

والترديد إذا جاء بعد مقادير منتظمة يكون أدق مما لو جاء بعد مقادير غير منتظمة ، وقد أفاد هذا الاستعمال ــ فى الشوقيات ــ التقارب كقوله :

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت
عينى فى لغة الهوى عيناك

كما أفاد التقابل بين الواقع والمتوهم كقوله :

سألت القلب عن تلك الليالى
أكنّ لباليا أم كنّ ساعا

والتقابل بين الخاص والعام وبين التأكيد والتجريد . كما افادت المبالغة أحيانا .

وعلى هذا فالترديد مظهر من مظاهر تفجير الجديد من الطاقات الدلالية .

أما التكرار فيتمثل فى استخدام اللفظ مرتين فى نفس المعنى اللغوى بحيث يعبر عن عملية ضرب لا جمع . والضرب يمثل تكثيفا على مستويين : مستوى العدد وهو مادى . ومستوى الوظيفة وهو معنوى .

فى مستوى العدد مثل :

أراعك مقتل من مصر باق
فقمت تزيد سهما فى السهام

وفى مستوى الوظيفة مثل :

يسأل الناس عندها الناس هل فى الناس ذو المقلة التى لا تنام ؟

فوردت (الناس) فاعلا ثم مفعولا ثم مجرورا .

وقد يكون الضرب عن طريق التسلسل مثل :

واستقيموا يفتح الله لكم بابا فبابا

وقد يكون هذا التكرار لضرورة لغوية ،ويتمثل فى حالة الاستئناف . ودفع الالتباس . أو لمجرد جمال الصوت . أو لمجرد ملء البيت .

ويطلق المؤلف على (الجناس) استصحاب الدال دون المدلول . والملاحظ أن نسبة الجناس التام فى الشوقيات ضئيلة جدا . وهذا معناه أن الشاعر يستخدم الامكانات الموسيقية بقدر ما تساعد على إدراك المدلول وتقريبه إلى الأفهام . وقلما يستخدم شوقى جناسا ليس له مدلولية ذات بال .

ويطلق المؤلف أيضا على ظاهرة «التقطيع» موسيقى الإطار الدلالى الموسع . حيث يدرس فيها موسيقى التراكيب الجزئية أو الكلية التى تساهم فى بناء البيت أو إقامة قصيدة كاملة .

ويلاحظ أن التراكيب فى الشوقيات تتجانس فى مستويين :

مستوى عمودى ، حده الأقصى البيت ، وحده الأدنى الشطر ، وعلاقة البيت فيه أو الشطر تكون بما يليه من أبيات أو أشطر . ومستوى أفقى ، حده الأقصى الشطر وليس له حد أدنى معين . وعلاقة التركيب فيه تكون بتراكيب أخرى فى بقية البيت . وفى المستوى العمودى ينزع شوقى إلى التقطيع فى القصائد الطويلة . ليخلق إيقاعا موسيقيا متميزا . يمثل وقفة تأمل واستراحة . لاستعادة النشاط قبل التمادى فى القصيدة . كما يساعد على خلق جو ملحمى هائل . يقوم على الاستقصاء دون الايحاء ، ويظهر ذلك بجلاء فى الهمزية النبوية .

والخلاصة أن الإطار الدلالى الموسيقى الموسع إنما هو تواشيح خاصة تزرع فى الإطار الموسيقى العام فتزيد أصواته انسجاما ومضمونه جلاء . والملاحظ تناسب التقطيع العمودى مع وقفات التأمل فى القصيدة الطويلة . وتناسب التقطيع الثنائى مع مقامات المقابلة والازدواج . أما التقطيع الرباعى وما جاوزه فيتناسب ومقامات التفصيل والاستقصاء .

وتناول المؤلف المظاهر الموسيقية الخاصة حيث تعرض للقافية الداخلية والترصيع . ولاحظ أن شوقى فى كل أشكال الترصيع أجرى القافية الداخلية مغايرة للقافية العامة . ولم يكسبها طاقة دلالية خلاقة إلا إذا وسع استعمالها إلى أكثر من بيت ، فالقافية الداخلية لها وظيفة خاصة فى القصيدة تتمثل فى الربط بين القضايا بأشكال مخصوصة . وتبدو ظاهرة التدوير من حين لآخر ـ فى الشوقيات ـ مولدة موسيقى خاصة . مع سبك شطرى البيت فى قالب موحد . كما أنها تخرج القصيدة من نسقها العمودى الثنائى إلى نسق عمودى موحد الإطار .

وما درسه البلاغيون القدامى فى باب رد الأعجاز على الصدور والتذييل ، درسه المؤلف تحت اسم « موسيقى المقاطع والمطالع » . والمقطع هو المفرد المتخير لختام البيت . والإطار الذى يحتضن كل عناصر القافية أو بعضها . وموسيقاه من أهم الأشياء المثيرة للانتباه . والمطلع هو المتخير لصدارة البيت . وهو ـ أيضا ـ يلفت الانتباه إلى عدة نواح ، وإن كانت الموسيقى أضعفها . والتصدير يمثل ـ عند شوقى ـ عملية تركيز للاهتمام فى البيت . حيث إن اللفظ المعتمد فيه بمثابة اللفظ الجامع للمعنى .

والملاحظ أن شوقى لم يقدم شيئا جديدا فى موسيقاه . وإن لم تخل هذه الموسيقى من جمال . وهو جمال مستمد من السنن المتبعة والوصايا القديمة .

ويستمر المؤلف فى رصد بعض القيم التعبيرية فى الشوقيات . مع إفادته من البلاغة القديمة . خصوصا مادرس تحت باب المحسنات المعنوية . وأسماها هو « مستوى الملموسات والحركة » .

وأبرز أساليب التعبير عن الحركة ـ فى الشوقيات ـ المقابلة بين مبانى الأشعار ومعانيها ، ولكن طرافتها عند شوقى ليست فى وفرة استخدامها وكثرة اطرادها فحسب . وإنما فى تنوعها ومدى عمقها فقد استغل الشاعر إمكانات التقابل فى الرصيد اللغوى المشترك . واستنبط امكانات جديدة . بملكته الفنية الخالقة . وأخرجها فى مظاهر مختلفة . وأحكم عناصرها ومنازلها من التركيب بتقدير المسافة بين بعضها ، حيث مثلت منبهات فنية ساهمت فى شعرية القصيدة ، وعززت موسيقى الإطار بإيقاعات عديدة غير مشروطة ، فكانت تولد صورا مسموعة ، أو تدعم البيت بخيالات مخصبة بتوليد صور مؤثية .

ومن الأساليب التى استخدمها شوقى للتعبير عن الحركة « العكس والتناظر » « وعكس الترتيب » و « التناظر » و « قلب الوضعيات » و « الاطراد » .

وانطلاقا من مباحث علم البيان « على صورته القديمة ـ أيضا ـ يدرس المؤلف « الصورة » عند شوقى تحت اسم مستحدث أيضا هو « مستوى المرئيات » .

ويبدأ بالتشبيه باعتبار أن شوقى من شعرائه ، وأن غالبية صوره من بابه . وأن أكثر من ثلث تشبيهاته من باب التشبيه المرسل . ونصف أمثلة التشبيه المرسل ـ عنده ـ مرتبة العناصر . وغالبية الأداة فيه « الكاف » ثم « كأن » . والنظرة العامة للتشبيه المرسل عند شوقى ـ تسمح بإبداء الملاحظات الآتية :

١ ـ الصدارة للمشبه غالبا ولوجه الشبه أو الأداة نادرا .

٢ ـ المرتبة الثانية للأداة فى أكثر الأحيان . ثم وجه الشبه . ثم المشبه . أما المشبه به فلا يرد فى المرتبة الثانية .

٣ ـ المرتبة الثالثة للمشبه به . وفى النادر للمشبه . أما الأداة فلا ترد فى هذه المرتبة .

وورود التشبيه ـ فى الشوقيات ـ مرسلا بهذه الأهمية . واتسام عناصره بالمنطقية . مع غلبة العنصرين الرئيسيين . وغلبة « الكاف » فى بنيته ، يشهد بأن هذا اللون هو أبسط مظاهر التشبيه وأكثرها وضوحا . وهذا يفسر قوة طاقته الإخبارية . وضعف طاقته الإيحائية . مما يدل على اتصاله بالواقع الذى عليه شعر العرب عموما .

وقد يعتمد التشبيه على حذف وجه الشبه أو حذف الأداة ، أو حذفها معا . ولكن يلحظ أنهما يتلازمان حضورا وغيابا ، وعموما نجد أن شوقى فى بناء صوره ـ يحرص على شيئين معا : إصابة الهدف بأقرب سبيل مع أبلغ التأثير .

أما بالنسبة للتشبيه المقلوب فإن حظه قليل فى الشوقيات . وهو يفضى إلى المطابقة التامة بين الموصوف وصورته بحيث يندمجان فى لوحة واحدة .

وعلى عكس ذلك يكثر التشبيه الضمنى مع تعدد أنواعه . ويفسر المؤلف هذه الوفرة بعمق نظرة الشاعر فى هذا التشبيه . وإن لم يسلم أحيانا من التعمية والغموض .

وتأتى الاستعارة فى مرتبة تالية للتشبيه بنوعيها « التصريحية » « والمكنية » . والأولى ترد ـ فى الشوقيات ـ مقيدة فى أغلب الحالات . ولا ترد مطلقة إلا نادرا . ففى هذه الاستعارة من المتعلقات ما يوجه نظر المتقبل إلى مواطن التشابه . ويخلص الصورة من الإبهام .

أما الثانية فهي أقل منها نسبيا . مع ملاحظة قلة أثر «التجريد» «والإطلاق» فيها . مما يسمح بتقرير أن استعارات شوقي «المكنية» غالبا ما تأتي «مرشحة» . وهذا يجعل شكل الصورة بعيد المأخذ . ودلالته بعيدة المرمى . بمقتضى التوغل في وصف المستعار دون المستعار له

ومصادر الصورة التشبيهية ـ عند شوقي ـ مضبوطة في صنفين :

المصادر التجريبية والمصادر الثقافية . والمصادر التجريبية تأتي من الطبيعة الجامدة ـ وهي أكبر مصادر شوقي ـ فكان يجسمها النور ومشتقاته . وقد استمد معظم صوره النيرة من القرآن . دلالة على نزعته الإسلامية العميقة .

كما تأتي هذه المصادر التجريبية من النبات والسوائل والتضاريس وإطار الطبيعة العام . وإن كان في النبات تميز بشيوع صورة «البان» وفي السوائل صورة الماء النازل من السماء والنابع من الأرض .

أما الطبيعة المتحركة فقد اعتمد فيها الشاعر الحيوانات المفترسة وخاصة الأسد والذئب . وعندما يعتمد الطيور فإنه ينظر إليها من حيث ميزتها،وهي الطيران في الجو،لا من حيث الشكل الخاص . وهو يتجه بنوع خاص إلى (القطا) و (البلبل)،ومن الكواسر يتجه إلى (النسر) و (الباز) و (العقاب) .

وبالنسبة للحيوانات غير المفترسة نجد (الظبية) أكثر ورودا مع ارتباطها بالمرأة الجميلة المعشوقة . ثم البقرة الوحشية .

أما الحشرات والزواحف فالنحلة أكثرها ورودا ـ في الشوقيات ـ ثم الحية الرقطاء مع ربطها بصورة الإنسان الخبيث .

ويقرر المؤلف أثر الطبيعة بمظهريها في الشوقيات . وبرغم تنوع العناصر التي اعتمدها في التصوير فإن منزعه واحد . فهو في اتجاهه إلى الطبيعة الجامدة ينزع إلى اقتباس الصور مما اتسم بالإشراق والخصب . وفي اتجاهه إلى الطبيعة المتحركة ينزع إلى اقتباس الصور لما اتسم بالعظمة والقوة والنفع كثيرا . ومما اتسم بالغدر كالذئب . والضرر كالحية . وتميزت الحيوانات التي اعتمدها في الجملة بانتمائها إلى حديقة مشرقية صحراوية بدوية .

ويعتبر الإنسان أحد مصادر التصوير عند شوقي . كممثل لوحدة متكاملة . مما يعطي للصورة صفة التشخيص . وقد لا يتحقق ذلك عندما تعتمد الصورة على هيئة من هيئات الإنسان . أو عضو من أعضائه . أو عرض من أعراضه . أو آلة من آلاته . أو أداة من أدواته . وعلى كل فشوقي نادرا ما يشخص مشبها أو مستعيرا .

وقد يعتمد شوقي في صوره على مصادره الثقافية التي وفرتها له نظرته في المعارف الإنسانية . وهذه المصادر ثلاث شعب : الآداب وتقتصر على الأدب العربي . وعلوم الدين . والعلوم الإنسانية وتقتصر على التاريخ . وتكاد تتساوى هذه المصادر الثلاثة في حظ اعتماد الشاعر عليها .

ومحاولة تحديد دور التصوير ـ في الشوقيات ـ جعلت المؤلف يبحث في طبيعة العلاقات التي يربطها الشاعر بين الموصوفات والصور الواصفة . ليتحسس الاتجاه الغالب في عملية التصوير . والدور الذي تؤديه الصورة مكتملة في بناء الشعر .

لقد كانت صور شوقي موزعة على العالمين : المحسوس والمجرد . وبحسب الدرجة التي يتجاذب فيها العالمان صور الشاعر وكذلك موصوفاته . وبحسب كيفيات انتقال الشاعر من المحسوس إلى المجرد والعكس،يتبين ما يميز صوره عن صور غيره . وقد اهتم المؤلف بانتقال الشاعر من نقطة إلى نقطة أخرى في نفس العالم . كأن يصف محسوسا بمحسوس . أو يصف مجردا بمجرد . وأسمى هذا الانتقال «تعويضا» لأنه يقوم بتنبيه المتلقي إلى زوايا نظر جديدة طريفة . تعوض فيها الصور الموصوف .

أما انتقال الشاعر من نقطة تنتمي إلى عالم،إلى أخرى تنتمي إلى ثان ، كأن يصف محسوسا بمجرد . أو مجرد بمحسوس . فقد أطلق عليه المؤلف «تحويلا» ، لأن الشاعر إذ ذاك يولد من الموصوف صورة مختلفة يعمل فيها الخيال كثيرا لبلورتها .

وفي الصورة الاستعارية تبرز علاقات التداعي ودلالاتها . ذلك أن هذا التداعي هو الذي يقرب بين الموصوف وصفته بسبب ارتباط أحدهما بالآخر عضويا . وإمكانية قيام أحدهما مقام الآخر والدلالة عليه . فالجمع بين الشقين هنا ليس بالتشابه وإنما بالتداعي . ودراسة الصورة القائمة على التداعي ـ في الشوقيات ـ استدعت تصنيفها إلى ثلاثة أنواع :

علاقات التداعي المبنية على المجاز . وتشمل المجاز المرسل والمجاز العقلي ، فالعلاقات المبنية على الحقيقة،ويعني بها ـ المؤلف ـ الكناية بأبرز أنواعها من التلويح والإشارة والرمز والتعريض . ويضيف إليها الدوران[1] والتلطيف[2] . وأخيرا العلاقات المبنية على الوهم وتمثلها التورية .

ويمكن الخلوص من دراسة الصور عند شوقي إلى الحقائق التالية :

١ ـ صوره عموما لاتحرك القارئ المنقطع عن البيئة العربية . أو المعزول عن مسيرة الحضارة العربية .

٢ ـ صوره محدودة المدى لا تتجاوز البيت الواحد . وتعرب عن نظرة تفككية للوجود .

٣ ـ صوره جزئية ضيقة الأفق لا يصف فيها الشاعر كل الدقائق في الموصوف .

٤ ـ صوره واضحة وتقرر أكثر مما تعبر .

٥ ـ وهي معهودة في الغالب . وليست دالة بذاتها وإنما بخلفياتها . والشاعر ينظر فيها إلى الحاضر بعين الماضي .

وينتقل المؤلف إلى القسم الثاني من الكتاب متناولا «أساليب هياكل الكلام» . حيث يرى أن النظر فيها هو نظر في ارتكاز مواد اللغة . وطرق توزيعها على شبكة الإرسال وكيفية تعايشها وتعامل أطرافها المختلفة بعضها مع بعض .

وهياكل الكلام ـ في الشوقيات ـ قابلة للدرس في فصلين فصل يصرف فيه عنايته للبحث في بنية القصيدة . وفصل يبحث فيه بنية الجملة .

وبنية القصيدة في الشوقيات لا تتميز عنها في الشعر العربي القديم إلا بمظاهر ثلاثة . تتجسم في أصناف ثلاثة من أنواع الشعر : الموشحات . والمعارضات . والحكايات . وكل نوع منها ازدهر مع شوقي بشكل متفاوت . ولم يكن لها ازدهار بعده فيما عدا الموشحات . وكان حظ المعارضات والحكايات ـ في الشوقيات ـ كبيرا . حتى كاد يخرج بهما الشاعر من باب أساليب البناء الشعري إلى باب أغراض الشعر . ولعدم امتداد هذين الأسلوبين بعد شوقي قويت طرافتهما عنده إلى حد كبير .

وبالنظر في الهيكل الخارجي يلحظ المؤلف أن المعارضة عند شوقي ليست معرضا لقدرته اللغوية،وإنما هي عمل على إبراز قدرة اللغة العربية على الاحتفاظ بديباجتها الكلاسيكية في العصر الحديث . كما أنها ليست أسلوبا اتخذه الشاعر ليثبت قدرته على محاكاة القدماء . وإنما هي أسلوب عمل به الشاعر على إبراز مدى ثروة التراث العربي الأدبي . وعمل به على الدعوة إلى مراجعته وتمثله . والمعارضة عند شوقي ـ مشهد تكميلي ينبني على أصل لكن لا يتقيد به . وينتقي بعض ما ورد فيه دون أن يقصر في مزيد ثرائه . ولهذا يصح اعتبار المعارضة عنده قراءة جديدة للتراث . مع ملاحظة بروز شخصية شوقي في معارضاته ووضوح عطائه فيها .

أما الحكايات فتتميز بنظمها في فترة محدودة من حياته الشعرية بين سنتي ١٨٩٢ ـ ١٨٩٣ وهي الفترة الباريسية . ومن هذه الناحية فهي تستجيب للدراسة الآنية . وقد تضمنت ٥٥ حكاية،وجملة أبياتها ٧٤٦ بيتا . ومعدل الحكاية ١٤ بيتا . وأكثر من نصفها أراجيز مصرعة الأبيات متنوعة القوافي . ويلاحظ المؤلف قصر نفس الشاعر فيها . من حيث المدى . والخفة والحيوية . من حيث تنوع القوافي والثعلب هو أكثر الحيوانات مساهمة في بناء الحكايات . يليه الحمار . ثم مجموعة تضم الأرنب،والذئب،والقرد . أما الطيور فهي الببغاء ، والبلبل ، والبوم ، والحمامة ، والخفاش ، والطاووس ، والعصفور والغراب ، والقبرة ، والهدهد ، واليمامة .

والنظر في بنية الحكاية . والمقدمة والإطار بما فيه من حوار وزمن ولغة . يؤكد ضعف حكايات شوقي بالنسبة للغربيين . ولكنها تظل قوية إذا قيست بالشعر العربي ومميزاته الخاصة . فضلا عن قيمها التاريخية والتعليمية .

ومن خلال **الهيكل الداخلي** يعالج المؤلف التراكيب عند شوقي . من حيث التقديم والتأخير ومقتضياتها الصوتية والمعنوية . ويرى أن المقتضيات الصوتية هي كل ما اتصل بالواقع الحسي . فمن ألوان تغيير الترتيب في الشوقيات ما اقتضاه مقطع البيت من الناحية الصوتية . ومنها ما تطلبه التوازن المراد إخضاع الكلام له . ومنها ما استدعاه اجتناب الثقل .

أما الأهداف المعنوية فهي لطائف المعاني التي كان التقديم والتأخير لتأديتها . وهي في الحقيقة طاقات تعبيرية جديدة . تلحق المعاني الظاهرة . فتزيدها تدقيقا وتأكيدا . عن طريق التخصيص والإبراز .

وقد أدخل المؤلف «الاعتراض والزيادة» في مظاهر تغيير الترتيب في عناصر الجملة . من حيث كان المقصود به تحويل أحد عناصر التركيب من منزلته وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل ، فزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبي عن التركيب يقطع هذا التسلسل .

كما تناول المؤلف «الحذف» باعتباره من أبرز عوارض الكلام المركب . وأوضح عناصره في الشوقيات،حذف المسند إليه في الجملة الاسمية . وحذف المسند والمسند إليه معًا في الجملة الفعلية . وحذف المفعول به في الجملة الفعلية كذلك . ثم حذف النعت وحذف المضاف إليه . وحذف حرف الجر المتعدى به الفعل «أنْ و أنّ» وضمير المطابقة . وضمير الفصل وحرف النداء . ووسائل النفي أو النهي وأداة الاستفهام .

أما آخر عوارض التراكيب فهو «الثقل» . وقد اعتمد المؤلف في رصده على مقياس ذوقه الشخصي . وإن كان هذا الثقل ليس وفيرا في الشوقيات . بحيث يحتاج إلى معالجة خاصة .

والحديث عن «التعابير» يقتضي البدء بتحديدها . فهي الوحدة المعنوية الدنيا التي يختصنها تركيب ما في الكلام . ويمكن الاهتداء إليها بتقطيع هذا الكلام وبمراعاة تمام المعنى . وهي بمثابة المحور الذي يلتحم فيه اللفظ والمعنى .

ويستفاد من دراسة التعابير ـ في الشوقيات كظاهرة أسلوبية ـ الوقوف على أثر الثقافة فيها من ناحية . وأثر الخلق الشخصي فيها من ناحية أخرى . مع ملاحظة مظهر خاص يقوم فيها بدور كبير وهو «التعبير الحكمي» .

ويمكن رصد أثر الثقافة ـ في الشوقيات ـ من خلال التعابير الجاهزة المشتركة . والتعابير الجاهزة الخاصة . ومن خلال الاقتباس .

والملاحظ أن المؤلف لجأ إلى التقييم المعياري ـ مخالفا المنهج الأسلوبي ـ وهو يعرض لبيان أثر الخلق الشخصي في تعابير شوقي . مبينا ما وفق فيه وما أخفق . وقد خلص إلى أن تعابير شوقي فيها القدم والطرافة ، والأول تمثله تلك التعابير الجاهزة المشتركة . التي إذا استخدمها شوقي على هيئاتها المعروفة لم تدل إلا على ثروة رصيده الثقافي فحسب . أما إذا تصرف فيها فإنها تحيا من جديد . فتدل على ثروة ثقافته وحسن تصرفه فيها . كتلك التعابير الجاهزة الخاصة . التي تكاد تنحصر في القرآن والأمثال والأشعار . وهي تؤدي دورا كبيرا من حيث إنها توقظ في العربي والمسلم الحس بعوالم محببة ليست غريبة ولا متبذلة .

أما الطرافة فتتمثل في قوة التعبير ببلاغة التصوير . وذلك يتأتى بحسن الملاءمة بين أدوات التعبير وأهدافه .

ويمكن اعتبار الحكمة ـ في الشوقيات ـ من أبرز مظاهر التعبير حيث بلغت جملة أبياتها ١٤٣١ بيتا بنسبة الثمن من كامل الأبيات وعددها ١١٣٢٠ ، وهي في الغالب تعبير عن حقائق خالدة ، أو بديهيات مقررة ووضعيات مسيطرة .

ودور الحكمة ـ عند شوقي ـ يتمثل في مقدمة القصيدة كمنبه إلى

الاتجاه العام الذى يتخير الشاعر السير فيه، أو المثل الأعلى الذى يشترك فيه مع القارىء، وقد تأتى فى بداية قسم من أقسام القصيدة، فتلعب دور المنشط لطرق التبليغ، والضامن للتواصل بينها بجانب ربطها بين أقسام القصيدة. وعندما تأتى الحكمة فى الخاتمة تفرز عبرة المقصود، وتمثل ملحمة الختام، وقد تأتى الحكمة فى الشوقيات كأداة فصل أو وصل بين معنيين جزئيين.

ومن الممكن اعتبار الحكمة ـ عند شوقى ـ غَرَضا يقوم مع بقية الأغراض، خاصة فى قصائد الرثاء. فالحكمة أسلوب من التعبير نهض به شوقى وطبع به شعره، وهو فى ذلك لم يحى سنة قديمة فحسب، وإنما توغل فى الاتجاه بشكل برهن على أصالة بالغة الأثر.

ويعرض المؤلف للأساليب الإنشائية، ويلاحظ اعتماد شوقى على «الإنشاء الطلبى» كثيرا دون أسلوب «التمنى»، وإجرائه بوفرة واضحة، وفى مقامات مختلفة يعطيه طرافة خاصة، وسر هذه الطرافة فى أن الحوار الذى تنبىء به ليس إلا من قبيل حديث الشاعر إلى نفسه وإلى المتقبل، فهى خارجة عن أوضاعها اللغوية أبدا إلى وظائف جديدة. و «الاستفهام» يأتى كثيرا ـ فى الشوقيات ـ ومع كثرته لا يكاد يأتى لمعنى «الاستخبار» إلا فى ظاهر التراكيب، فهو «مطلق» لا يحتاج إلى جواب. أما «الأمر» فأسلوب لا يعقد صلة ولا حوارا بين طرفين نصانيين، وإنما عقد الحوار بين الشاعر والقارىء إذا ورد فى المطالع، وإذا ورد فى غير المطالع يكون غرضه عقد الحوار بين المعانى الجزئية وغرض القصيدة الرئيسى. ويأتى أسلوب «النداء» بوفرة ـ فى شعر شوقى ـ مطلقا لا يقتضى تلبية، لأن «المنادى» عنده موضوع فى القصيدة عادة، وليس طرفا ثانيا يشارك فى بناء الموضوع، ولذا لم يكن النداء ـ عنده ـ خارجا عن معناه الأصلى.

والخلاصة أن لغة النظم فى شعر شوقى كانت ملتزمة بحدود القواعد فى العربية فى بعض جوانبها حينا، ومتحركة عن أوضاعها الأصلية حينا آخر، ولكنها لم تخل من مرونة فى ثباتها ولامن استقامة فى تحولها.

ويأتى القسم الثالث من الكتاب متناولا «أساليب أقسام الكلام» والذى انصرفت فيه عناية المؤلف إلى دراسة الأقسام الثلاثة للكلام: الاسم والفعل والحرف، وهى دراسة تستمد ركائزها من طبيعة الاستعمال عند شوقى ومدى الطرافة فيه، من حيث المفردات بمبانيها ودلالاتها ووظائفها.

ويمثل «التنكير والتعريف» خاصية فى اللفظة يدور حولها البحث، حيث يلحظ المؤلف وفرة ورود الأسماء المعرفة بـ (أل) لإفادة «الاستغراق»، ولإفادة «كمال الصفة»، مما يعطى مؤشرا دلاليا على أن هذه الأسماء تأتى للتكثيف الكيفى، الذى يفضى إلى التهويل أو التمجيد أو ما إليهما بحسب المقام.

أما التعريف المحض بـ (أل) العهدية فإن «معهوده» لا يرد سابقا إلا فى ذهن المثقف لإفادة التخصيص، ويبدو استخدام شوقى لهذا الضرب من التعريف كبديل للتعريف بالإضافة فى غالب الأحيان.

والنكرة المحضة ـ فى الشوقيات ـ يكون تنكيرها ظاهريا، بينما هى تنزع فى الباطن إلى التعريف، فقول شوقى:

شعوبك فى شرق البلاد وغَربها
كأصحاب كهف فى عميق سبات

حيث ترد لفظة «كهف» نكرة فى الظاهر، ولكن البيت لا يستقيم معناه إلا باعتبارها محذوفة الأداة (أل) التى تُعلقها بمدلول معين، لا توحى به إلا الصورة القرآنية فى هذا المقام.

ويلحظ المؤلف نزعة غالبة ـ فى الشوقيات ـ إلى تعريف الاسم بوسيلتين معا «العلمية» و «الإضافة»، أو «التعريف بأل مع الإضافة»، بحيث تفقد الإضافة طاقتها الأصلية فى التعبير، وتكتسب طاقة جديدة للتعبير عن معان دقيقة أخرى.

وعلى كل فقد استطاع شوقى أن يولد الطاقات الدلالية فى الكلام باحترام قواعد اللغة حينا، وبالتصرف فيها حينا آخر، وذلك بتغليب ظاهرة على أخرى فى الاستعمال، كتغليب الأسماء المعروفة بـ (أل) لإفادة الاستغراق على غيرها، وكتغليبه معنى الكمال فى الصفة على مختلف المعانى التى يفيدها الاستغراق.

أما تجاوز قواعد اللغة فنجده فى ظاهرة التعريف حيث يجمع شوقى بين وسيلتين فى اسم واحد، مع إفادتهما فى نفس الوقت

والإكثار من الأعلام خاصية ـ فى الشوقيات ـ فهى تزخر بها، وجل أعلامها من قبيل أسماء الأشخاص، وأسماء الأماكن والبلدان، وتكثر ـ على وجه الخصوص ـ فى المراثى والقصائد التاريخية والدينية والاجتماعية.

وورود أسماء الأشخاص المكونة لأعلام الإخبار[3] ـ فى شعر شوقى ـ تساعد على ضبط الإطار الزمنى، كما تقوم أسماء البلدان بتحديد الإطار المكانى. أما أعلام الإيحاء[4] فلا ترتبط بالموضوع، وإن هى دلت على أزمنة وأمكنة، فليست تفيد الدلالة على الظرف، وإنما تؤدى وظيفتها لغير ما وضعت له فى اللغة، وهى بذلك تساهم فى شعرية القصيدة. فإن هى دلت بحقيقتها ـ عند شوقى ـ فهى دلالة على مثل عليا مشتركة، أو شخصية تترجم عن نظرة الشاعر للكون. وإن هى دلت بمصادرها فمصادرها الشعور الدينى، والشعور العربى، والشعور الوطنى عنده فى الغالب. أما دلالتها الفنية فتتمثل فى مجيئها للتصوير أبدا، يسوقها الشاعر حيث يريد صورة مرئية، وإن كانت ذهنية فى نفس الوقت.

ومن ظواهر الاستعمال عند شوقى ورود الضمير عائدا على لاحق، ويرى المؤلف أن هذا الاستعمال مختص بالشعر، وأنه عند شوقى يختص بمنزلة معينة فى البيت وقليلا ما يرد فى منزلة غير معينة. فهو تجوز يتولد عن الالتزام بقيدى الشعر الرئيسيين: الوزن والقافية عموما، فكأن دخوله دخول الضرورة[5].

وقد تحقق بهذا الاستعمال جانبان:

إيجابى: يتمثل فى إحكام الصلة بين مطلع البيت ومقطعه، وإبراز

الطرفين بإشباعها بالدلالة ، أو إحكام الصلة بين طرفي المصدر فقط ، أو إفادة معنى الحصر أو التتميم ، أو التناظر ، وذلك إذا استخدم الضمير في البيت الواحد في مرتبته الأصلية مرة ، وفي غير مرتبته مرة أخرى كما في هذا البيت

حسن في أوانه كل شيء
وجمال القريض بعد أوانه

سلبي : يتمثل في خرق قاعدة المطابقة بمعاملة غير العاقل معاملة العاقل والعكس . أو الثقل في التركيب ، أو التباس المعنى كقوله يمدح الرسول :

وإذا أجسرت فأنت بيت الله لم
يدخل عليه المستجير عداء

وعلى كل فإن (الضمير قد ساهم بقسط لا بأس به في شعرية القصيدة في الشوقيات ، وإن احتفظ الضمير العائد على لاحق بطابع مميز فيها .

وليس التجوز مقصورا على استعمال الضمير ، بل يتعداه إلى بعض جوانب المطابقات التي لم تتم في الشوقيات على الوجه المشروط في اللغة دائما ، ذلك أن القواعد تفصل بين العاقل وغير العاقل ، وتنص على وجوب معاملة هذا غير معاملة ذاك في تقدير الجنس والعدد فيما تجاوز منها الواحد . فالعاقل يختص بصيغ مختلفة باختلاف عدده إفرادا وتثنية وجمعا ، وباختلاف جنسه تذكيرا وتأنيثا ، بينما يلازم غير العاقل – إذا تجاوز الواحد – الإفراد والتأنيث فلا يتعداهما .

وقد خرق هذا القانون في قديم الاستعمال ، ولكن النزعة اليوم – هي احترامه بين الكتاب والشعراء ، لكن شوقي تصرَّف تصرُّف القدماء ، لا رغبة في تحويل الثابت ، أو استجابة لتحول ، وإنما إحياء للقديم باحترام ما كان عليه من تحول في الأصل .

ومن مظاهر إشباع الألفاظ بالدلالة – في الشوقيات – ورودها على صيغ غير منتظرة ، إما لكون الصيغ من المواد المعينة نادرة الاستعمال لذلك المعنى في العربية قديما أو حديثا ، وإما لكون الشاعر استعملها لغير ما تستعمل له في الأصل عادة . وليس المهم هنا التعلق بدلالة الألفاظ من حيث غلبة ظاهرة الإهمال عليها في غير شعر شوقي ، أو من حيث تعليق الشاعر بها معاني شخصية جديدة فحسب ، وإنما هي متعلقة بدلالة الألفاظ ، من حيث ارتباطها بصيغ في شعر الشاعر ، بصور مختلفة عما استعمله العرب .

ومن الملاحظ أن انتقال الشاعر من صيغة إلى أخرى – على العموم – كان في أكثر الحالات مبنيا على إيثار صيغة نادرة على أخرى شائعة ، وفي قليلها كان مبنيا على تضمين صيغة معنى صيغة أخرى ، وكان في أقل من ذلك مبنيا على استعمال صيغ شخصية لا أثر لها في استعمالات العرب ، فخصائص أسلوب شوقي في « دلالة المباني » قوامها خصائص اللغة في جانبها النادر المهمل ، وليس قوامها الدخيل على اللغة ، فالشاعر يواجه الظواهر اللغوية عادة ببدائل لغوية لا ببدائل شخصية .

وبالنسبة (لدلالة المعاني) نلحظ شيوع عتيق الاستعمال في الشوقيات ، وهو ما يحتاج إلى إيضاح ، ذلك أن الألفاظ التي أجراها القدماء لمعان معينة وبقيت في استعمالات المحدثين عموما دالة على تلك المعاني المخصوصة ، لا يبرز فيها طابع القدم بروزه في الألفاظ التي يستعملها بعض المحدثين في معانيها القديمة ، بينما يستعملها بعضهم الآخر في غير تلك المعاني ، فلا يكون طابع القدم مهما في ألفاظ الشاعر إلا إذا نزعت إلى الاحتفاظ في شعره هو بأثر ما من دلالتها الأصلية على وجه مميز مخصوص .

ودواعي النزعة التقليدية عند شوقي تتمثل في استغلال تنوع الدوال ، خاصة فيما يتعلق بظاهرة الترادف التي استغلها بشكل إيحائي ، واستغلال تنوع المدلولات بابتعاث الأصول المادية ، لبيان أن اللغة يمكن أن تتطور بدون أن يقضي هذا على أصولها ، وكذلك بابتعاث ما أهمل ولم يعوض ، وإن كان هذا الأخير محدود الأثر في الشوقيات ، وذلك كاستعمال « المُعْلِم » للمتسم بسيماء الحرب .

وفي مجال « النبوّ والتمكن » نلحظ أن الألفاظ في الشوقيات لا تصحبها الدقة والوضوح دائما ، فقد يرد اللفظ في حالات قلقا في منزلته بوجوه تعمي الدلالة وتفضي إلى الغموض ، فقد يفيد اللفظ معنى في سياق ، ويفيد معنى آخر في سياق آخر ، وتتنوع المعاني كثيرا ، إلى حد تنقطع فيه العلاقة بين الدال وأي مدلول ممكن ، ويصبح اللفظ صالحا لكثير من المدلولات . ومع ذلك فإن تعدد وجوه دلالة اللفظ الواحد قد يكون أصيلا في المعجم وشائع في استعمالات العرب ، والدليل على ذلك استخدام شوقي لمادة « أمر » فقد أكثر من مفردها وجمعها لمعنى الحدث ، ولمعنى شئون السياسة ، ولمعنى الحل والعقد ، ولمعنى الملك ، ولمعنى السلطة السياسية ، ولمعنى شئون الدنيا ، ولمعنى النيابة .

وليس النبو مقصورا على هذه الحالة وحدها ، وإنما قد يرجع إلى اشتباه العلاقة حيث تأتي بعض الألفاظ لا علاقة لها بمدلول معين كقوله :

ومشى على يبس المشارق نوره
وأضاء أبيض لجها والأحمرا

فقد وصف الشاعر انتشار العلوم في الأزهر بالنور الذي ينتشر في البر والبحر ، وفصل بين أبيض اللجة وأحمرها ، أما الأبيض فواضح ، وأما الأحمر فلم يقع له المؤلف على مدلول مفيد[٦] ، وقد يرجع النبو إلى انعدام العلاقة بين الدال والمدلول فيبدو اللفظ كالمنبت ، كقول شوقي أيضا :

ضجت عليك مآذن ومنابر
وبكت عليك ممالك ونواح

حيث قطع الشاعر البيت بلفظ « نواح » الذي دل على معناه لفظ ممالك[٧] .

أما الألفاظ المتمكنة فهى تلك التى تناسب المقام ، والتى تساهم فى تقوية الدلالة بوجه خاص ، وهى بلا حصر فى الشوقيات .

ومن أساليب التصرف فى دلالة اللفظ «التخصيص والتعميم» ، وهو يتأتى بتخصيص العموم ، كعملية تخصيب للصورة الشعرية ، وبعث أنفاس جديدة فى الدلالة اللغوية ، وقد مكن هذا الأسلوب للغة – فى الشوقيات – أن تقوم بوظيفتها على أكمل وجه ، وجعل الشعر يغنم من إمكاناتها أوفر زاد . كما يتأتى بتعميم الخصوص ، الذى دخل فى أشعار شوقى مدخلا إيجابيا حينا فغذى صورةً أو قوّى دلالةً ، ومدخلا أقل إيجابية حينا آخر ، فلم يتجاوز تغليب استعمال ممكن على آخر متمكن ، دون أى تهديد لكيان اللغة أو تقويض لنظامها .

وأثر «الدخيل» فى الشوقيات ضئيل ، ويكاد يقتصر على المفردات ، وينحصر فى مظهرين : دخيل المعنى دون اللفظ ، ودخيل اللفظ والمعنى معا .

وتفسير قلة الدخيل فى الشوقيات يرجع إلى كونها شعرا ، ومظاهر الدخيل لا يتسع حقلها الدلالى ، ولا تكتسب طاقة الإيحاء والعمل فى النفس عموما إلا بالتمكن فى اللغة وقدم العهد فى الاستخدام ، فلا نجد مكانا فى الشعر لذلك . كما يرجع إلى أن شوقى نظم فى ظروف إحياء العربية والمحافظة عليها ، فكانت نزعته إلى ابتعاث اللفظ التقليدى ورجوعه إلى المعنى المادى قوية . كما يرجع إلى أن الشاعر لم تحف به من دواعى التعريب ما سيحف بالمتأخرين عنه من شعراء وكتاب .

ومع ذلك فليس فى شعره نزعة إلى مقاومة الدخيل مجاراة للعرب فيما يبدو أنهم سبقوه إلى استعماله ، أو حيث قصد الإخبار عنه بلفظ أجنبى بسبب شغور محله فى العربية . وعموما فألفاظ شوقى الدخيلة تميزت بخاصيتين : شيوعها فى كثير من اللغات محتفظة بأكثر أصواتها الأصلية ، وشيوعها فى استعمالات العرب بتلك الصور فى استعمالات شوقى .

ويتميز استعمال «الفعل» فى الشوقيات بخواص مميزة من حيث الحكم الإسنادى ، والذى منه «التنازع» ، حيث يعد هذا التنازع من أكثر الأبواب النحوية اضطرابا وتعقيدا وخضوعا لفلسفة عقلية خيالية ، وقد شاع فى شعر شوقى ، لكن لم تختلف مظاهره فيه ولا تنوعت أحكام المتنازع فيها ، بل كان فى الجملة متمثلا فى مظهر ينحصر فى إجراء عاملين اثنين يتنازعان معمولا واحدا ، وبناء التنازع على مقتضيات الإسناد . فالمتنازع فيه – عنده – مسند إليه حكمه الرفع دائما ، وورود العاملين فعلين والمتنازع فيه فاعلا . وحقيقة هذا الأسلوب – فى الشوقيات – تبرز لنا أمرين : اختصاص المتنازع فيه بقطع الكلام ، أى ورود المسند إليه آخر لفظ فى بيت الشعر ، متميزا بأهمية عروضية ، من حيث احتضانه للقافية وتتويجه للبنية والمعنى . وتقارب عاملى التنازع فى الدلالة ، أى ورود الفعلين – إلى جانب تنازعهما أو اشتراكهما فى مسند واحد – نازعين إلى الاتحاد فى الوظيفة الدلالية ، بحيث لا يأتى ثانيهما إلا لتأكيد معنى أولهما .

أما بالنسبة «للنسخ» فليس – فى الشوقيات – نزعة واضحة إلى أسلوب معين يختص به ، ولا أثر للتصرف الكبير فيها بسوى بعض الأمثلة البارزة التى يأتى فيها ناسخان يتنازعان معمولا واحدا ، أو كف الناسخ عن العمل ، أو قلب وضعيته فى العمل . وفيما يتصل باستعمال الفعل من حيث «الحكم التركيبى» فإن شوقى قد يعمد فى اللزوم والتعدى إلى التصرف فى حد كمال المعنى فى الفعل ، فيجرده من التتمة بينما هو فى الأصل يرتبط بها . وذلك بحذف مفعول الفعل ، أو إلزام المتعدى بحذف الحرف الذى يتعدى به الفعل فى الأصل ، أو يعدى الفعل بحرف وأصله التعدية بنفسه .

وقد يبنى شوقى الفعل اللازم للمجهول . وقد يكون الفعل المبنى قابلا فى اللغة للإلزام والتعدية بحسب السياق . كفعل «سلا» ، فيصح فيه «سلا العاشق» ، كما يصح «سلا العاشق معشوقته» وقد ورد عند شوقى مبنيا للمجهول فى سياق يمحضه للزوم :

تمضى .ويـــــــلحق من سلا
فى الـــغـــابرين من سلى

كما تصرف شوقى فى الحكم الإعرابى الذى يخضع له الفعل فى بعض الاستعمالات .

ويكاد ينحصر تصرفه فى رفع المنصوب ورفع المجزوم .

وبالنسبة للزمن فالملاحظ – فى الشوقيات – خروج الماضى كثيرا إلى التعبير عن الدعاء خيرا أوشرا ، وخروجه إلى معنى الحاضر ، وإلى معنى العادة أو الديمومة .

أما المضارع فكثيرا ما يستخدم للتعبير عن الصددية ، أى لتصوير أحداث بصدد الوقوع ، أو للتعبير عن المضى .

ودور الفعل فى بناء القصيدة يمكن ضبطه وتحديد تفاعله مع الأغراض من خلال تتبع استعمالاته فى قصائد معينة كاملة ذات سياقات محددة . ومن خلال ذلك لاحظ المؤلف أن استعمال المضارع نادر فى مرثيات شوقى نسبيا ، مع كثرة فعل الأمر وروده فى مجموعات ، تقوم بدور التكثيف لمعان مخصوصة . و«الأدوات والحروف» لها دور خطير فى الأداء الشعرى عند شوقى ، ويمثل «تقارض الأداتين فى المعانى» ظاهرة خاصة فيها . وهذا التقارض يكون فى الأحكام النحوية كما يكون فى الدلالات المعنوية . وإن كان الأول منهما لا أثر له فى شعر شوقى . أما الثانى فهو من الظواهر الشائعة عنده ، خاصة فى أدوات الشرط والنفى والاستفهام . لكنه لم يكن تقارضا لكامل المعنى ، لأن التقارض الحق ينحصر فى إحلال الأداة محل أختها طردا وعكسا ، بينما كادت هذه الظاهرة – فى شعر شوقى – تنحصر فى إحلال الأداة محل أختها ولا تتعدى إلى عكسها . فبالنسبة لأدوات الشرط كان محور التقارض فى «إن» التى وقعت كثيرا موقع «إذا» الظرفية ، وقليلا موقع «لو» . وأما أدوات النفى فإن أبرز مظاهر التقارض – فى الشوقيات – هو ما كان منه بين الأداتين «ليس ولا» وهو تقارض حقيقى تأتى فيه «ليس» بمعنى «لا» ، كما تأتى «لا» بمعنى «ليس» .

أما تقارض أدوات الاستفهام فلم يكن ــ فى الشوقيات ــ حقيقيا ولا متنوعا ، بل كان من باب تعويض أداة بأخرى ، تعويضا يصح طردا ولا يصح عكسا ، ولم يتعد إحلال «كم» محل أداة الاستفهام «متى» .

ومما يختص بالمضارع حرفا الاستقبال «السين وسوف» . وقد شاع فى تسميتها مصطلح «التنفيس» ، لأنهما ينقلان المضارع من الزمن الضيق ــ وهو الحال ــ إلى الزمن الواسع وهو الاستقبال ، كما ذهب البصريون من حيث الدلالة إلى أن مدة الاستقبال أضيق مع «السين» من «سوف» . ولكن استعمال شوقى لهذين الحرفين لم يقيدهما بزمن معين كما فى قوله :

كــــل مســــرف جــــزعــــا
أو بــــكى . ســــيقصد

فالسياق هنا حكمى . ولا معنى لتقيد الحدث فيه بزمن معين ، فضلا عن أن يكون وقوعه قريبا أو بعيدا ، وغالبا ما يستعمل شوقى الحرفين للدلالة على حتمية الوقوع مع استوائهما فى طاقة الدلالة على المستقبل .

وتتميز أداة «دون» فى شعر شوقى بوفرة الاستخدام . وتنوع معانيها بحسب السياق ، وبورودها عادة ظرفا منصوبا . وقد استخدمها أيضا فى معنى «أمام» ومعنى «أقل» ، ومعنى «غير» ومعنى «الاختصاص» ، ومعنى «بين» .

كما تتميز «يا» بوجوه من الطرافة فى استخدام شوقى لها فى صدارة الجملة ، وفى غير التركيب الندائى المعهود . حيث جاءت فى صدر الجملة المبدوءة بفعل ماض يفيد الدعاء ، وفى صدر الجملة المبدوءة بحرف الجر «رب» ، والمبدوءة بـ «طالما» ، وقد أعطت فى كل هذه الاستعمالات إفادة التنبيه .

والمعروف أن (حروف الجر) هى وسائل تربط بين عناصر التركيب ربطا خاصا . ولكنها فى الشوقيات تتميز بمرونة مميزة . وأبرز مظاهر هذه المرونة تعويض حرف بحرف ، أو زيادة حرف لا ينتظر ظهوره فى التركيب ، أو استخدامه فى السياق المحدود بوفرة بالغة أو ندرة بالغة . وهذه الزيادة الواردة فى الشوقيات على ثلاثة أنواع :

١ ــ استعمال حرف لا يدل فى التركيب على معنى فيكون دخوله كخروجه .

٢ ــ استعمال حرف وتكراره بحيث لا يفيد تكراره شيئا .

٣ ــ استعمال الحرف الذى يكون قد دل حرف آخر على معناه فى السياق .

وأكثر الحروف زيادة ــ عند شوقى ــ «من» فحرف «الباء» .

وقصيدة «مشروع ملنر» من أبرز القصائد التى استخدم الشاعر فيها الجر بالحرف كثيرا ، فقد بلغت ستة وخمسين بيتا تضمنت ما يقرب من مائة وعشرين حرفا ، وهذا الاستخدام يبرز ظاهرتين : ظاهرة عروضية صوتية تتمثل فى تخير الشاعر الروى المكسور . وظاهرة تركيبية معنوية تتمثل فى اختتام كل بيت بالاسم الظاهر المجرور بالحرف ، ما عدا البيت الرابع والخمسين حيث كان الجر لضمير متصل .

وقد ولد ذلك كثيرا من المتممات فى السياق ، مما جعل القصيدة نازعة إلى التحليل أكثر من التأليف ، كما تمثل تدقيق جوانب الموضوع ، مما أخرج كلام الشاعر فى مظهر منطق أكثر منه عاطفى .

وبالمقارنة نلحظ ندرة استعمال حروف الجر بوجه خاص فى قصيدة «مرقص» ، حيث تبلغ سبعين بيتا لم تتضمن إلا تسعة عشر حرفا للجر . بينما المعدل العادى فى استعمال حروف الجر عند شوقى فى القصيدة يتجاوز عدد أبياتها كثيرا ، وهذا معناه أن استغناء الشاعر عن الجر يعكس النزعة إلى تصوير الحركة الحسية دون التفكير المنطقى ، والاتجاه إلى التأليف دون التحليل .

وبالنظر فى حروف العطف لاحظ المؤلف فى الشوقيات شيوع عطف الاسم المعرف بـ «أل» على الاسم المعرف بالإضافة . وكان ذلك وليد التقيد بالوزن والقافية ، مع ملاحظة تقارب المتعاطفين فى الدلالة . و«الواو» أكثر حروف العطف مرونة فى الشوقيات . فقد تعوض بـ «بل» ، و «لكنْ» ، و «الفاء» ، و «إذْ» ، و «حين» ، و «حتى» . أما بقية حروف العطف فليست وفيرة الاستخدام كالواو ، ولا يولع الشاعر بترديد الحرف منها فى البيت . أو فى مجموعة الأبيات ، ما عدا «الفاء» و «بل» . فالشاعر يردد «الفاء» كثيرا ، و «بل» قليلا فى السياق المحدد ، يفيد بهما التدرج . وهو تدرج مقرون بسرعة وقوع الحدث ، أو سرعة تقدم القضية فى حالة الربط بالفاء . أما «ثم» فقد استخدمها شوقى أربعين مرة فى ديوانه ، وكان غالب استعمالها فى سياقات قصصية ، وهى موطن يؤدى فيه تسلسل الأحداث ــ من ناحية ــ وعامل الزمن ــ من ناحية أخرى ــ دورا هاما نسبيا .

والملاحظ أن مميزات الربط بين الجمل المستقلة ــ فى الشوقيات ــ يغلب فيه الربط المعنوى على الربط اللفظى . فالفصل فيها من العناصر التى تبين بوضوح أن العلاقة بين القضايا المطروحة هى علاقة توارد وتداع أكثر منها علاقة تسلسل وإفضاء . إذا دل الفصل على تمام الانفصال . وهى علاقة تجانس وائتلاف أكثر منها علاقة تنوع واختلاف ، إذا دل على تمام الاتصال . هكذا يخلى المنطق فيها مكانه للعاطفة ، وتعوض فيها خواطر الذهن دقائق العلم .

وقد كانت «الواو» و «الفاء» أكثر وسائل الوصل ، وليس لهاتين الوسيلتين فى اللغة معان متحجرة حتى نقول إن الربط بهما يحض الكلام لاتجاهات معينة . أما إمكانية دلالة كل منهما على معان مختلفة فلم تصل إلى تلوين العلاقات بين القضايا فى شعر شوقى بألوان خاصة إلا فى حالات قليلة ، فكل منهما كانت بمثابة النقطة التى تنبىء بانقطاع حديث وبدء آخر .

وختاما فان المؤلف قدم دراسة لسانية أسلوبية لشعر شوقى ، وتتبعه فى أقسام الكلام وهياكله ومستوياته . وتأمله فى مداه وغاياته ، وأثبت أنه من خالص شعر العرب وصافيه لا تشوبه

شائبة ، إلا بقدر ما يلزم الوردة الجميلة من الشوك .

وكان لأساليب العرب الغالبة فى شعره أكبر الأثر ، لكنه أثر يزيد شخصية الشاعر تركيزا . وهذا الأثر كان يبدو ظاهرا أحيانا وخفيا أحيانا أخرى ، وهو فى حالة ظهوره متولد عن اختيار وخاضع لنسب فى الاطراد والشيوع مخالفة لنسبه فى الأصول . وفى حالة خفائه متمثل فى قوالب ذهنية مجردة استطاع أن يولد منها الشاعر قوالب شخصية محسوسة ، فكان أثر القديم عنده متسما بطابع التوليد بمقتضى هذا التصرف . وديوان شوقى فى الحقيقة قاموس حى لمفردات اللغة التى فقدت بعض مظاهر الحيوية فى الاستعمال ، وقاموس حى لهياكل الكلام الخلاقة دون غيرها ، وهو دستور حىّ لأساليب العربية فى نظم الشعر .

وقد تغذى أسلوب شوقى من رصيد ثقافى واسع ، فهو يعكس معرفة دقيقة باللغة العربية ، واستيعابا لمظاهر التصلب والمرونة فيها ، ودراسة مركزة لأساليب العرب فى أشعارها ، وإلماما وافيا بكبار الأحداث فى تاريخ مصر والعرب والإسلام ، وشعورا ساميا بالقيم الأخلاقية ، ونظرا سريعا فى طبيعة مشرقية بدوية ، ويكشف أحيانا عن نزعات إنسانية مشتركة .

كما تميز أسلوب شوقى فى شعره بالتوازن بين طاقتيه الإخبارية والإيحائية ، فكان مدار أسلوبه على أن يحفز الهمم إلى المعرفة ويوسع دائرتها ، ويوقظ الحس بالجمال ويهذب الذوق فى نفس الوقت فحقق بذلك رسالة مزدوجة فكرية وفنية معا . وكل جهد الشاعر كان موجها إلى إثراء الرصيد الدلالى فى الكلام ، فدل كلامه بالمسموع والملموس والمرئى دلالته بالبنية الكلية والتركيب الجزئى ، كما دل بالمفرد والجملة دلالته بالنوع والوظيفة والصيغة .

وكان أسلوب شوقى فى حقيقته صراعا ضد اعتباطية الدال بتغليب الظاهرة اللغوية لتوفير أكثر ما يمكن من الدلالة فيها ، حتى بلغت علاقة الدال بمدلوله أقصى حدودها ، وتحولت من علاقة اعتباطية إلى علاقة مبرزة .

ودراسة شعر شوقى أكدت أن العربية تتميز بنظام مستحكم الأصول ، ولكنها تتميز فى نفس الوقت بالطاقة الكبيرة لاستيعاب المظاهر التطبيقية المتنوعة .

كما تبين من الدراسة أن قوانين نظم الشعر التى استقرت مع أوائل النقاد العرب صالحة لنظم شعر المحدثين بلا زيادة فيها أو انتقاص .

وتأكد أن «العجز» ، بل «المقطع» فى بيت الشعر هو مركز الثقل فى القصيدة العربية ، وأن عملية التقطيع أبرز مميز للشعر فى كلام العرب ، وإذا تأكد ذلك سهل الاقتناع بدور شوقى الكبير فى تمييز الشعر العربى الكلاسيكى ، فتكون العملية الشعرية قائمة على ذهاب وإياب ينطلق فيها الشاعر من مقطع البيت إلى مطلعه ، فمن مطلعه إلى مقطعه مرورا بما بين الطرفين من حشو ، انطلاقه من مدلول الكلام إلى داله ، ومن داله إلى مدلوله .

وثبت من كل ذلك ذلك الزيف الذى تقوم عليه القضيتان الرئيسيتان فى النقد الأدبى : الشكل والمضمون من ناحية ، والطرافة والتقليد من ناحية أخرى . ذلك أن دراسة ما يسمى بالشكل هو الذى يولد شاعرية الشاعر ، وأنه بمقتضى ذلك يمثل مضمون الكلام الشعرى الحق . وفى تصوير الجمال وتذوقه لا معنى للطرافة والتقليد ، لأن جوهر الجمال واحد ، ومعانيه قابلة للوقوع فى قبضة الفنان أيا كان .

بهذا كله تكون الدراسة الأسلوبية قد تجاوزت التحقيق فى أسلوب الشاعر إلى إدراك العمق فى شعره ، وانتهت إلى تدقيق مفاهيم الأسلوب والشعر والتفنن فى عموم الكلام . فإلى الإلمام بخصائص اللغة العربية فى نظامها ، فإلى الوقوع على مميزات الشعر العربى . فإلى تدقيق الموقف النقدى من الأثر الأدبى عموما . ولذا فهناك أمل كبير فى أن يكون لهذا اللون من الدراسة تأثير عظيم فى مستقبل البحث اللغوى فى العربية .

الهوامش :

(١) ويقصد به أسلوب الكلام الذى يعتمد الدلالة بعبارة أو جملة كاملة على ما يمكن الدلالة عليه بلفظ واحد وهو ما أسماه ابن الأثير جوامع الكلم : المثل السائر : ١ / ٩٦

(٢) ويقصد به استعمال اللفظ أو العبارة لغاية التخفيف من وطأة المعنى الموحش أو الحدث المريع . وقد يصل إلى حد استعمال الضد للضد . وهذه الطريقة فى الأداء هى ما سماها الفصحاء : الإرداف . انظر المثل السائر : ٣ / ٥٨ .

(٣) يقصد بها الأعلام التى ترد فى الكلام التقريرى الخبرى ودلالتها تكون غالبا على ذاتها .

(٤) يقصد بها الأعلام الواردة فى الكلام الإنشائى ، ودلالتها فيما وراءها من أبعاد .

(٥) إن اعتبار الضمير العائد على لاحق ضرورة شعرية غير صحيح على ما قال به النحاة وما جرى به الاستعمال ، ذلك أن هناك تفرقة بين عود الضمير على متأخر لفظا ورتبة ـ وهذا هو الممنوع ـ وبين عوده على متأخر فى اللفظ دون الرتبة ، وهذا لا خلاف فى جوازه فى الشعر أو فى النثر ، انظر : مغنى اللبيب ـ ابن هشام : ٢ / ٤٩٢

(٦) الذى نراه أن الشاعر يجمع هنا بين البحر الأبيض والبحر الاحمر .

(٧) لا نعتقد أن هذا من التبو وإنما هو من ذكر العام بعد الخاص .

الشعر وصنع مصر الحديثة (١٨٨٢ - ١٩٢٢)

تأليف : منح خوري

عرض : ماهر شفيق فريد

Poetry and the Making of Modern Egypt (1882-1922). by: Mounah A. Khouri.

Leiden: E. J. Brill, 1971.

لعل أول مشكلة تواجه قارئ هذا الكتاب هي محاولة تصنيفه، أو محاولة الإجابة عن هذا السؤال : تحت أي باب يندرج ؟ من الواضح أنه ليس نقدا أدبيا خالصا ، وإن حوى لمحات نقدية هنا أو هناك . واضح أيضا أنه ليس كتابا في التاريخ ـ وإن كانت فيه فقر من هذا النوع ـ ولا في التاريخ الاجتماعي ـ وإن تضمن حديثا عن الشعر والمجتمع ، والتيارات الذهنية والاجتماعية . ولئن خلف الكاتب قارئه ـ عند النهاية ـ في ذات الحيرة التي تجابهه وهو يفتح الصفحات الأولى منه ، فلقد كان ذلك راجعا إلى خلل أساسي في الكتاب : إنه لا يملك تصورا واضحا للهدف الذي يرمي إليه ، ولا يملك ـ بالتالي ـ استراتيجية نقدية تبقي على ما له دلالة وتستبعد ما عداه . إنه ـ إذا رفقنا من حواشي القول ـ رسالة جامعية تقليدية تسعى ، بطريقة أفضل قليلا مما هو مألوف في هذا النوع من الرسائل ، إلى استخراج بعض ملامح العصر من شعره ، وترى في الشعر مرآة لأحداث الوطن وتيارات الفكر . ليس ثمة تثريب على هذا الهدف ، فهو ـ في حدوده المتواضعة ـ هدف مشروع ويمكن أن يكون مفيدا . ولكن الكتاب غير مرضٍ من ناحيتين : فلا هو بالذي يحوي تحليلا نصيا يسوّغ له الدخول في باب النقد الأدبي بمعناه الأمثل ، ولا هو بالذي يقدم خلفية فكرية وتاريخية معمقة (من النوع الذي يعمد إليه لويس عوض في بعض مؤلفاته الأخيرة) وإنما هو يتأرجح بين هذين القطبين ، دون أن يتوغل نافذاً في أيهما . ونحن لا نكاد نلتقي عبر صفحاته التي تجاوز المائتين بملحوظة نقدية واحدة تبقى في الذهن بعد أن نطوي الكتاب . كما أننا لا نجد أي إعادة تقييم لحدث من الأحداث ، أو شخصية من الشخصيات التي حفلت بها أربعة عقود من الزمان . ولكن يبقى للكتاب أنه تعريف طيب للقارئ الأجنبي بقطاع من تاريخنا الحديث يجهله ، وأنه يترجم ـ لأول مرة كثير من الأحيان ـ نصوص شعرية (وأحيانا نثرية) لم يسبق ترجمتها إلى لغة تشوسر وشكسبير وملتن .

يحدد المؤلف مجال بحثه في تصدير ـ له على الأقل مزية الإيجاز ـ فيقول : يفحص هذا الكتاب أعمال محمود سامي البارودي ، وأحمد شوقي ، وحافظ إبراهيم ، وخليل مطران ، وعبد الرحمن شكري ، وعباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازني ، وعلي الغاياتي ، وعدد من سائر الشعراء المصرين المبرزين في فترة الاحتلال البريطاني ، مؤكدا القيمة الجمالية لشعرهم ، ولكنه يركز أكثر ما يركز على أهمية شعرهم كمصدر لدراسة اتجاهات العصر من اجتماعية وذهنية » .

كلام جميل ، لولا أنه لا يتعدى حد النوايا الحسنة ، لو كان منح خوري مهتما حقا بالقيمة الجمالية لهؤلاء الشعراء (وهي ، في رأيي قيمة متواضعة) لقدم لنا قراءات مفصلة لإنتاجهم الغزير ، وسلط عليها أضواء جديدة ، ولكن أغلب ما يقوله عن هؤلاء الشعراء لايعدو أن يكون شرحا نثريا paraphrase لما قالوه بالوزن والقافية . وحقا إنه ينظر إلى شعرهم على أنه مرآة لاتجاهات العصر ، ولكن هذه الاتجاهات ـ كما يتناولها ـ محدودة الدلالة ، لا تكاد تثير اهتماما كبيرا لدى القارئ العربي ، دع عنك القارئ الأجنبي . وعلة ذلك أنه لا يستخدم أي مواد جديدة في بحثه عن قضية دنشواي مثلا ، أو قضية تحرير المرأة ، ومن ثم لا يحوي كلامه عنهما أي إضافة إلى ما نعرفه من قبل . لكن ربما كان من الأفضل أن نعرض محتويات الكتاب أولا عرضا محايدا (وسنركز على ما يقوله عن شوقي) حتى لا نجبه القارئ بحكم لا تؤيده حيثيات .

يقول المؤلف في مقدمته ، إنه قد قسم موضوعه إلى قسمين : الأول ينظر إلى الشعر على أنه ، أساسا ، معلول له علة ، وانعكاس لأوضاع خارجية بعينها ، ومن ثم يحاول أن يقدم تفسيرا عليا للمعاني **الاجتماعية والذهنية المتجلية فيه . إنه يحاول الإجابة عن هذا السؤال : أي صلة للعوامل السيرية ، والاجتماعية ، والنفسية ، وغيرها من مؤثرات البيئة ، بالتعبير الفعلي عن هذه المعاني في الشعر العربي الحديث ؟ أما القسم الثاني من كتابه فلا ينظر إلى الشعر من حيث هو نتاج علل خارجة عنه ، وإنما ـ بالأحرى ـ على أنه هو ذاته علة تولد مؤثرات بعينها بحاجة إلى التحديد . وعلى ذلك تكون مهمة الناقد هي نقل انتباهه ـ في نطاق المادة الشعرية ذاتها ـ من مبدأ الاختيار الأول إلى المبدأ الثاني ، ومن تصوره للشعر على أنه ، أساسا ، خبرة شاعر إلى تصوره على أنه خبرة قارئ .** مرة أخرى نقول : كلام طيب ، ولكنه لا يكاد يتجاوز حد التأطير النظري ، ولا نجد في الكتاب أي انعكاس لهذه النظرة الجدلية الخصبة ، أو نلمس أي تفاعل بين تجربة المبدع وتجربة المستقبل ، إلا ما يقوله

المؤلف ـ فى هذا الموضع أو ذاك ـ عن استقبال الجمهور القارئ لقصيدة من القصائد .

ويحسن المؤلف صنعا حين يورد فى مقدمة كتابه بعض الأقضية النظرية التى ينطلق منها ، لتكون بمثابة البطانة الفكرية أو المهاد النقدى الذى تتحرك على مسرحه كلمات شعرائه . إنه يذكر النقاط الخمس التالية :

١ ـ «كلمة» الشاعر و «عالمه» :

يقع الشعر فى سياق اجتماعى ، كجزء من ثقافة ، وفى وسط . على أن الموضوعات التى يمثلها لا تطابق نظائرها فى العالم الفعلى . إنها لا تعدو أن تكون متصلة به (هنا يهيب المؤلف بإليوت فى كتابه **حول الشعر والشعراء**) . وفى مثل هذه الدراسة للشعر العربى الحديث ، تكون مهمة الدارس أن يحدد مدى العلاقة بين الأعمال الشعرية الكبرى من ناحية وبيئتها وسوابقها من ناحية أخرى .

٢ ـ إحداث مركّب من جميع العوامل :

فى الثقافات القومية الحية الصحية نجد دائما تفاعلا بين كافة مجالات النشاط الإنسانى وتأثرا متبادلا مستمرا بين قطاعات المجتمع . وعلى ذلك يستحيل أن نتقبل أى عامل مفرد (اقتصادى ، مثلا أو إيديولوجى) على أنه المقرر الوحيد للتغير فى نطاق أى ثقافة قومية . هذه ـ كما هو واضح ـ غمزة للنقد الماركسى . لكن الإنصاف يقضى أن نضيف أن ماركس وإنجلز لم يكونا غافلين عن تعقد العوامل الداخلة فى عملية الإبداع ، فردية واجتماعية ، وأنهما لم يزعما قط أن العامل الاقتصادى هو العامل الوحيد المؤثر (وإن منحاه مكان الصدارة بين العوامل) ، ولم يغفلا قط عن التفاعل المتبادل بين الأبنية الفوقية والأبنية التحتية . لكن دعوى المؤلف صائبة فى مجموعها .

٣ ـ القيم الجمالية والموقف الاجتماعى :

ربما كانت مهمة علم الاجتماع الأدبى هى أن يحاول ـ ما أمكنه ذلك ـ تحويل العنصر الشخصى فى الشعر إلى معادلات اجتماعية . لكن لئن كان اعتماد الخيوط والإيديولوجيات الأدبية على ظروف اجتماعية أمرا من الوضوح بمكان ، لقد كانت الأصول الاجتماعية للأشكال والأساليب والأجناس والمعايير الأدبية أعصى من ذلك على التحديد . وكما يقول رينيه ويليك وأوستن وارن فى مؤلفهما الكلاسى **نظرية الأدب** : «يلوح أن الموقف الاجتماعى يحدد إمكان تحقيق قيم جمالية معينة ، ولكنه لا يحدد هذه القيم ذاتها» .

٤ ـ «الجديد» فى مواجهة «التقليدى» :

الشعر من أكثر الفنون محدودية : نعنى أنه لا يستطيع أن يكون جديدا على نحو ما يمكن للتصوير أو النحت أو الموسيقى أن تكون جديدة . ذلك أنه إذا تسنى للشاعر أن يثوّر وسيطه مثلما يفعل ممارسو الفنون الأخرى ، وأنتج فنا لفظيا منبت الصلة تماما بالمعانى النثرية والارتباطات الخارجية ، ودنا من وضع التصوير أو الموسيقى ، لكانت النتيجة الوحيدة لذلك هى أن يغدو فنه (شأن الدادية) منقطع الأواصر لا بالحياة فحسب وإنما باللغة ذاتها . على أن أغلب الشعر ، وأغلب الشعر العربى يقينا ، يستخدم لغة «ذات معنى» إن قليلا أو كثيرا ، وهذا يحميه من الانفصال التام عن ماضيه ، ويفرض حتى على الأشكال الجديدة فيه نوعا من الاستمرارية مع قواعد النحو والاستعمال السابقة . إن «جدة» الشعر فى أى لغة من اللغات مسألة نسبية .

٥ ـ المعايير الأدبية والأعمال الأدبية :

ليس أدب فترة من الفترات مجرد مجموعة من الأعمال الأدبية الموجودة ، وإنما هو إلى جانب ذلك ـ وبدرجة مساوية ـ مجموعة من قيم أدبية موجودة . إن المعايير الأدبية للعصر هى نقطة الانطلاق نحو تقويم العمل الأدبى الجديد . فهى تحدد الطريقة التى ينخرط بها عمل مُعْطًى فى سلك الأدب القومى .

على ضوء هذه الاعتبارات ـ المقبولة نظريا ـ يكرر المؤلف أنه سوف يدرس الشعر العربى الحديث «كانعكاس وقوة موجهة لاستجابة مصر ، اجتماعيا وذهنيا ، للاحتلال البريطانى» .

بعد هذه التوطئة يلقانا القسم الأول من الكتاب وعنوانه «الشعر وانبثاق الوعى القومى» ؛ حيث يرتد بنا المؤلف إلى الحملة الفرنسية على مصر ، وظهور محمد على ، وعصر إسماعيل . ويركز المؤلف ـ مصيبا ـ على **محمود سامى البارودى** باعتباره أنضج ثمرة ليقظة الوعى القومى ، فيترجم له ، ويذكر أقوالا لألفرد بلنت ، وألكزندر برودلى (محامى عرابى أمام القضاء) فى الثناء على قدراته الذهنية والدبلوماسية ، كما يتحدث عن وطنيات البارودى ، ويورد من رثاء **خليل مطران** له .

أما القسم الثانى من الكتاب فيحمل عنوان «رد الفعل ضد الاحتلال البريطانى : التيارات السياسية» وقد كسره المؤلف على ثلاثة فصول :

١ ـ الخلفية : أوجه التغير الرئيسية فى ظل الاحتلال .
٢ ـ حركة المقاومة ونشأة الوعى القومى .
٣ ـ الاتجاه الإسلامى : رد الفعل ضد الغرب .

يتحدث المؤلف فى هذا القسم عن مجموعة من الظواهر الثقافية ، منها إنشاء الجامعة المصرية (وقد بدأت أهلية) ، وإصلاحات **محمد عبده** ، وتوزيع التعلم ما بين مدارس دينية ومدارس عصرية ، وحركة الترجمة ونشر التراث ، وتطور الصحافة . كما يتحدث عن مجموعة من الظواهر السياسية ، كقدوم اللورد كرومر ، وتعاليم الأفغانى وتلميذه محمد عبده ، وعلاقة الخديو عباس بمصطفى كامل ، وتعاقب إلدون جورست وكتشنر على مسرح السياسة المصرية بعد رحيل كرومر بخيره وشره .

على الصفحة الخامسة والخمسين يطالعنا وجه أحمد شوقى لأول مرة ، حيث يترجم له المؤلف ويتحدث عنه فى إطار حركة المقاومة ونشأة الوعى القومى . لقد كان ثمة صراع ـ صريح أحيانا مستخف أحيانا أخرى ـ بين الخديو عباس الثانى واللورد كرومر على السلطة . وقد اصطنع الخديو عددا من الكتاب والشعراء والدعاة لمساندة موقفه على صفحات الجرائد ، ولتوجيه النقدات ـ من وراء ستار ـ إلى المعتمد البريطانى . وكان أبرز هؤلاء الشعراء شوقى . فمنذ ١٨٩٣ حتى ١٩١٤ ـ وهذا التاريخ الأخير هو تاريخ خلع

الخديو . ونفى شاعره إلى الأندلس – وشوقى هو الناطق بلسان مولاه . وربما لم يكن لمصدر من مصادر التاريخ ما للأشعار شوقى من قيمة فى توضيح مشاعر عباس واتجاهاته إزاء الإنجليز والأتراك والوطنيين المصريين ودعاة الإصلاح الإسلامى والخلافة والدستور وغير ذلك من قضايا الداخل والخارج .

ولد شوقى فى القاهرة عام ١٨٦٨ (ما أرانا نقول إلا معادا من لفظنا مكرورا !) من سلالة عربية تركية يونانية جركسية . كان جده لأبيه من رجال البلاط على عهد سعيد . وكان أبوه موظفا حكوميا وإن يكن أدنى مرتبة ، وقد عاش فى بذخ ، وبدد ما ورثه عن أبيه . على أن جده لأمه كان ، بدوره ، من كبار رجال البلاط ، جاء إلى مصر – فى شبابه – قادما من الأناضول ، حيث التحق بخدمة إبراهيم باشا ثم إسماعيل . وعندما توفى ، أسبغ الأمير عطفه على أرملته اليونانية الأصل ، وكانت قد جاءت مصر أسيرة حرب . وحين تم تحريرها صارت من وصيفات قصر الخديو . تحت رعاية هذه السيدة شب شوقى وقضى طفولة سعيدة . ولم يك قد تجاوز الثالثة عندما أدخلته جدته على الخديو إسماعيل . وقد حفظ لنا الشاعر وصفا لهذه المقابلة فى مقدمة الشوقيات (١٩٠٠) :

«كان بصرى لا ينزل من السماء من اختلال أعصابى ، فطلب الخديو بدرة من الذهب ثم نثرها على البساط عند قدمى ، فوقعت على الذهب أشتغل بجمعه واللعب به . فقال لجدتى : اصنعى معه مثل هذا ، فإنه لا يلبث أن يعتاد النظر إلى الأرض . قالت : هذا دواء لا يخرج إلا من صيدليتك يا مولاى . قال : جيئى به إلى متى شئت ، إنى آخر من ينثر الذهب فى مصر» .

دخل شوقى مكتب الشيخ صالح وهو فى الرابعة من عمره ، وانتقل منه إلى المبتديان ، فالتجهيزية . ورأى له أبوه أن يدرس القوانين والشرائع فدخل مدرسة الحقوق فى ١٨٨٥ ، وبعد عامين فيها ، ثم عامين فى قسم الترجمة بنفس المدرسة ، تخرج فيها فى يونية ١٨٨٩ .

وخلال هذه السنوات بدأ ميله إلى الشعر يظهر ويتبلور ، وطمح إلى أن يكون شاعر الخديو ، وعبر عن ذلك بقوله :

«إنى قرعت أبواب الشعر ، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء . والقوم فى مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحا فى مقام عال ولا يرون غير شاعر الخديو صاحب المقام الأسمى فى البلاد ، فمازلت أتمنى هذه المنزلة وأسمو إليها على درج الإخلاص فى حب صناعتى وإتقانها بقدر الإمكان وصونها عن الابتذال حتى وفقت بفضل الله إليها» .

عين شوقى فى الخاصة الخديوية مع أبيه ، ولم يحل عليه حول فى هذه الخدمة الشرفية حتى رأى الخديو توفيق أن يرسله إلى فرنسا كى يدرس الحقوق والآداب . وهكذا قضى الفترة ما بين يناير ١٨٩١ ونوفمبر ١٨٩٣ فى مونبلييه ، ثم فى باريس ، مفتونا بكل ما تقدمه عاصمة النور لعقله وروحه وحسه من غذاء . وفى إحدى عطلاته الصيفية زار إنجلترا وقضى نحو شهر فى لندن : «نغشى من معالمها فى الحضارة ونشاهد من دوران دولاب التجارة والصناعة فيها ما ينتهى إليه العظم والجلال فى هذا العصر» . خلفت هذه الأسفار أثرا باقيا فى نفس شوقى ، وأضاءت له – من أول يوم – أنوار طريقه .

عاد شوقى من أوروبا إلى وظيفته فى المعية الخديوية ، فى عصر توفيق ثم فى عصر ابنه وخليفته عباس الثانى .

أرسله عباس لينوب عن حكومته السنية فى مؤتمر المستشرقين بمدينة جنيف فى سويسرا ، حيث ألقى قصيدته الطويلة «**كبار الحوادث فى وادى النيل**» ، وهى من قصائده القليلة التى أعفاها العقاد من شواظ نقده ، بل أثنى عليها ثناء إيجابيا .

فلما خلع عباس فى ١٩١٤ صدرت الأوامر إلى شاعره بمغادرة البلاد . ولما كانت أمجاد العرب فى الأندلس قد ظلت تمارس دائما سلطانا قويا على فكره ووجدانه ، فقد آثر أن يسافر إلى برشلونة ، حيث ظل بها إلى أن يُسمحَ له بالعودة إلى مصر فى ١٩١٩ .

وبالرغم من أن شوقى طمح إلى استعادة مكانه فى البلاط بعد عودته ، فإنه لم يتمكن من تحقيق ذلك ، وكان عليه أن يتحول – بقية حياته – إلى راع جديد لفنه ، هو جمهور القراء فى العالم العربى . وفى ١٩٢٧ بايعه الشعراء والكتاب – وعلى رأسهم **حافظ إبراهيم** – أميراً للشعراء ، وكرس سنواته الأخيرة للإبداع الخلاق حتى توفى فى ١٣ أكتوبر ١٩٣٢ .

يتضح من هذا المجمل السيرى أن شوقى قد قضى أكثر من عشرين سنة من حياته الشعرية الخصبة فى بلاط عباس ، حيث كان موضع تكريم وصاحب قول مسموع ، لا يكاد يدانيه فيها شخص آخر من المتصلين بالخاصة الخديوية .

على أن هذه المكانة ذاتها قد أوجدت على شوقى طائفة مهمة من الشعراء والكتاب ، نجموا من قلب طبقات الشعب المكافحة ، مثل **العقاد والمازنى وطه حسين** . ففى بحثهم عن شعر عربى حديث ، يعبر عن مشاعر ناظمه الذاتية وخبراته ، ارتأى هؤلاء النقاد أن أغلب شعر شوقى – خاصة مدائحه فى عباس – لا تخرج عن مجال محاكاة الأقدمين ، ولا ينم عن أصالة تُذكر . كان هذا الشاعر المبرز – فى رأيهم – مجرد «أداة» للقصر ، تنقل صوته إلى الجماهير بشعر كلاسى جديد ، لا نزاع على أناقته وبراعته الحرفية وصقاله . وقد عبر طه حسين عن ذلك فى كتابه **حافظ وشوقى** حيث يقول :

«قيد شوقى ربة شعره هذه بنفسه منذ كان فى باريس ، فلما عاد إلى مصر ظهر أن القيد الباريسى لم يكن ثقيلا كما ينبغى ، فأضيفت إليه قيود وأغلال ، وأصبحت ربة الشعر أسيرة الأمير لاتنطق إلا بما يريد وحين يريد . وكان الأمير ذكيا وكان الشاعر ذكيا أيضا ، وإذا لم يتح للأمير أن يجعل من شوقى أبا الطيب كما فعل سيف الدولة ، أو فرجيل كما فعل أغسطس ، فقد يستطيع الأمير أن يستعين بشوقى الذكى على تدبير أموره الخاصة ، ويستطيع شوقى الذكى أن ينال حظوة الأمير بالسياسة إنْ لم يستطع أن يحبب إليه الشعر . وكذلك يصبح الشعر سمة لشوقى لاصناعة ، ويستحيل الشاعر إلى رجل من الحاشية . ورجل القصر يدور حول الأمير ، ويلتوى ما التوت سياسة الأمير ، يتحفظ فى حديثه العادى . فكيف به إذا مات الأستاذ الإمام ، أو قاسم أمين ، أو مصطفى كامل ! وكيف به إذا جزع الشعب

لدنشواى ! وكيف به إذا طالب الشعب بالدستور ! هو شاعر الأمير فخير له أن يسكت ، فإذا لم يكن بد من القول فحق عليه أن يحتاط . ثم هو شاعر الأمير يجب أن يفكر ويتدبر فيما يحدث بينه وبين الناس من صلة ، يجب أن يقيس صداقته وعداوته وقربه وبعده برضى الأمير وسخطه » .

ومن وراء هذه الإدانة الشاملة تكمن المواجهة بين دعاة التجديد ودعاة التقليد . على أن شوقى قد صمد للهجمات العنيفة التى يمثلها هذا النقد وما جرى مجراه ، وصار أكبر شاعر عربى فى عصره بلا مراء . ومما له دلالة أنه قبل وفاة شوقى فى ١٩٣٢ ، كان قد انتخب ــ إلى جانب كونه أمير للشعراء ــ رئيسا لجماعة أبولو . وإنصافا له ينبغى أن نقول إن هذه الألقاب والمناصب لم يخلعها عليه حاكم ، وإنما معاصروه من الشعراء والكتاب من كافة أنحاء العالم العربى . ونجاح شوقى مرده أمران : أولهما قوة الموروث الشعرى العربى الذى يضرب فيه بجذوره ، إذا قورن بالطابع « النثرى » لأشعار العقاد وشكرى وغيرهما . والأمر الثانى هو موهبته الفردية التى تتجلى فى قطاعات كبيرة من إنتاجه الشعرى ، والتى أقر بها أولياؤه وأعداؤه على السواء . وما لبث هذان العاملان ــ وقد دعمهما أثناء الفترة الأولى من حياته الأدبية (١٨٩٣ ــ ١٩١٤) مركزه فى القصر ، والنفوذ المكتسب من صلته بحزب الخديو ــ أن جعلاه واحداً من أكثر الشعراء تأثيرا فى مصر الحديثة .

كان شوقى على ذكر من مركزه كشاعر للقصر . وقد عبر عن ذلك بصراحة مشجية فى قوله :

شاعر العزيز وما بالقليل ذا اللقب

وكان يعرف جيدا ما ينتظر منه . لقد تلقى دروس صناعته الشعرية على أيدى الشعراء الجاهليين وأساطين الشعر فى العصر العباسى . ولكى ينجح فى مهمته كان عليه أن يستعير تقنياتهم بعد تعديلها بما يتوائم وظروف الممدوح الجديد ، والحاجة إلى مهاجمة خصومه .

رسم شوقى صورة مثالية للخديو ، وأضفى عليها ألوانا وظلالا جذابة ، فى عدة قصائد من أول أجزاء **الشوقيات** وهى مهداة إلى عباس ، وإلى السلطان عبد الحميد .

ليس للخديو شخصية مستقلة الملامح فى هذه القصائد ، ومع ذلك فإنها ترسم له صورة ملكية ملؤها الجلال . قد لا ينجذب القارئ الناقد إلى الألوان الصارخة التى رسمت بها هذه الصورة ، ولكن القارئ العادى ــ من قراء الصحف والمجلات ــ خليق أن يتأثر بها ، خاصة حين تتوسل إلى مشاعره القومية والإسلامية :

وما زلت فى نادى الخليفة أولا وإن كنت فى نادى الخليفة ثانيا
ولو سئل الإسلام عما يريده لما اختار إلا أن تدينا التلاقيا

وحين أثنى رياض باشا ، رئيس الوزراء ، على اللورد كرومر فى خطاب له ، استاء الخديو ودفع بشاعره لكى يرد عليه . هكذا نظم شوقى قصيدة نارية من تسعة وثلاثين بيتا بإيعاز من عباس ، وظهرت بلا توقيع فى جريدتى **اللواء** و**الظاهر** فى نفس الوقت . وفيها يقول مخاطبا رياض :

خطبت فكنت خطبا لا خطيبا أضيف إلى مصائبنا العظام
لهجت بالاحتلال وما أتاه وجرحك منه لو أحسست دام
أراعك مقتل من مصر باق فقمت تزيد سهما فى السهام ؟
وهل تركت لك السبعون عقلا لعرفان الحلال من الحرام ؟
إذا الأحلام فى قوم تولت أتى الكبراء أفعال الطغام
فيا تلك الليالى لا تعودى ويا زمن النفاق بلا سلام

لم ترسم هذه القصيدة صورة عادلة لشخصية رياض وأخلاقه . وإنما نقلت غضب الخديو عليه . ولا أدل على تحريف هذه الصورة من قصيدة أخرى لشوقى نشرت فى جريدة **خيال الظل** (٤ مايو ١٩٠٧) يثنى فيها الشاعر على رياض ويصفه بالعظمة . على أن الأثر النفسانى والدعائى الذى أحدثته قصيدة شوقى الأولى كان هائلا . لقد ألهبت المشاعر ، وتداولتها الألسن ، فى وقت كان كرومر فيه فى ذروة قوته ، ولم يكن بمستطاع الخديو أن يناجزه إلا من وراء ستار .

وحين وقعت حادثة دنشواى فى ١٣ يونيه ١٩٠٦ ، اهتزت مصر من أقصاها إلى أدناها حتى اضطر طاغية قصر الدوبارة إلى الاستقالة فى ١٩٠٧ ، بعد أن ظل فى منصبه أربعا وعشرين سنة . وقد ألقت هذه الحادثة بظلال من الكآبة على حفل توديعه الذى أقيم فى دار الأوبرا فى ٤ مايو ١٩٠٧ . وفى هذا الحفل ألقى كرومر خطابا عدد فيه منجزات الإنجليز فى مصر ، وأكد أن الاحتلال سيدوم لفترة لا يمكن تحديد مداها . كما آذى الشعور القومى المصرى إذ وصفه بالجحود إزاء « أفضال » الإنجليز على البلاد .

أثار هذا الخطاب حفيظة الوطنيين المصريين ، وتناولته الصحف بالنقد والتعليق والتفنيد . كانت هذه فرصة ذهبية للخديو وحزبه كى ينتقموا من كرومر . وبرزت إلى الميدان صحيفة **المؤيد** ، رأس الصحافة الإسلامية المصرية ، ومن أكثر الصحف توزيعا فى العالم الإسلامى ، حيث كتب الشيخ على يوسف مقالة شديدة اللهجة فى الرد على كرومر ، وتلاه شوقى بقصيدة بعد يومين . لم يقتصر شوقى على تفنيد كلام كرومر نقطة نقطة ، كما فعل الشيخ على يوسف ، وإنما اتخذ من المناسبة تكأة للهجوم على كرومر وسياسته . وقد صوره فى مفتتح قصيدته طاغية مستبدا :

أيامكم أم عهد إسماعيلا أم أنت فرعون يسوس النيلا ؟
أم حاكم فى أرض مصر بأمره لا سائلا أبدا ولا مسئولا ؟

وصور شعور البلاد بالراحة عند رحيله :

يا مالكا رق الرقاب بأسه هلا اتخذت إلى القلوب سبيلا
لما رحلت عن البلاد تشهدت فكأنك الداء العياء رحيلا

وألمح شوقى إلى خطاب كرومر فى حفل توديعه ، وإلى سكوت الأمير حسين كامل (السلطان فيما بعد) وغيره من الشخصيات المصرية ، عن « إهانة » كرومر للخديو إسماعيل ، وعدم تصديهم للرد عليه :

أوسعتنا يوم الوداع إهانة أدب . لعمرك . لا يصيب مثيلا

في ملعب للمضحكات مشيد مثلت فيه المبكيات فصولا
شهد (الحسين) عليه لعن أصوله وتصدر (الأعمى) به تطفيلا
جبن أقل وحط من قدريهما والمرء إن يجبن يعش مرذولا

ومضى شوقي يقول ، ردا على تحدى كرومر لمشاعر المصريين وقوله إن الاحتلال باق :

أنذرتنا رقاً يدوم وذلة تبقى وحالا لا ترى تحويلا
أحسبت أن الله دونك قدرة لا يملك التغيير والتبديلا ؟

الله يحكم في الملوك ولم تكن دول تنازعه القوى لتدولا
فرعون قبلك كان أعظم سطوة وأعز بين العالمين قبيلا

ويختم شوقي قصيدته بالرد على أغاليط كرومر في صدد الإسلام :

إنا تمنينا على الله المنى والله كان بنيلهن كفيلا
من سب دين محمد فمحمد متمكن عند الإله رسولا

كذلك نظم شوقي قصيدتين أخريين عن كرومر . الأولى تتألف من أربعة وستين بيتا ، وعنوانها « المناجاة » وقد ظهرت منجمة على جزئين في الجوائب المصرية في ٣ و٤ مايو ١٩٠٧ . والقصيدة الثانية تحمل عنوان « وداع الشباب المصري للورد كرومر » وتتكون من عشرة أبيات ، وقد ظهرت في صحيفة خيال الظل في ١٠ مايو من نفس العام . وعن طريق براعة العبارة الشعرية ، وكلية النظرة ، واصل شوقي نقده المر لكرومر مستخدما التشخيص كوسيلة بلاغية فعالة تفي بغرضه في هذه القصائد . لقد طابق شوقي بين ذاته ومختلف طوائف الأمة المصرية ، وأجرى قصائده على ألسنة أولياء كرومر وخصومه على السواء ، استثمر حادثة دنشواي وهجوم كرومر على الإسلام لكي يضمن تعاطف القارىء ، كما في هاتين المقطوعتين :

« دنشواي إلى جنابه الرحيم »

يا لورد إن تلك آثار مخلدة فإنني أثر للعدل ملحوظ
لنشكرنك ما دام الخراب بنا والصنع عند كرام الناس محفوظ

« الدين الإسلامي إلى جنابه »

سافر على بركات الله مغتفرا لك السباب ومر القول والكلم
يا أجهل الناس بي علما ومعرفة إن التجاوز والإغضاء من شيمي

قلنا إن حادثة دنشواي وقعت في ١٣ يونيه ١٩٠٦ . وكان الخديوي وشاعره في زيارة لتركيا وقتها ، وبهذا يعلل بعض النقاد صمت شوقي عن الحادثة في حينها ، رغم أنها خلفت في العقل المصري جرحا عميقا ، عبر عنه قاسم أمين ــ وهو قاض ليس من شيمته الإسراف في التعبير ــ حين قال :

« رأيت حينئذ عند كل شخص تقابلت معه قلبا مجروحا وزورا مخنوقا ودهشة عصبية بادية في الأيدي والأصوات . كان الحزن على جميع الوجوه ، حزن ساكن مستسلم للقوة .. كأنما أرواح المشنوقين تطوف في كل مكان في المدينة » .

على أن غياب شوقي عن مصر لا يصلح تبريرا لصمته ، إذ لم تكد البلاد تعرف شاعراً واحداً سكت عن تلك المأساة . والتعليل الوحيد المقنع هو أن يكون مولاه عباس قد آثر أن يتريث حتى يتبين اتجاه الريح ، وما إذا كان من الحكمة الجهر بالعداء لكرومر أم لا . حتى إذ صار من المؤكد ــ بعد عام ــ أن كرومر راحل ، زالت مخاوف الخديو ، ووسع شاعره أن ينشد :

يا دنشواي على رباك سلام ذهبت بأنس ربوعك الأيام
كيف الأرامل فيك بعد رجالها وبأي حال أصبح الأيتام ؟
عشرون بيتا أقفرت وانتابها بعد البشاشة وحشة وظلام
يا ليت شعري في البروج حمائم أم في البروج منية وحمام ؟
(نيرون) لو أدركت عهد (كرومر) لعرفت كيف تنفذ الأحكام
نوحي حمائم دنشواي وروعي شعبا بوادي النيل ليس ينام
متوجع يتمثل اليوم الذي ضجت لشدة هوله الأقوام

ويختم شوقي قصيدته باستيحاء صورة الحزن الذي وصفه قاسم أمين ، والذي تلا تنفيذ أحكام الشنق والجلد علنا :

وعلى وجوه الثاكلين كآبة وعلى وجوه الثاكلات رغام

نشرت هذه القصيدة في جريدة اللواء بتاريخ ٢٧ مايو ١٩٠٧ وفي الثامن من يناير من العام التالي ظهرت له قصيدة بلا توقيع في نفس الجريدة . كانت مناسبة القصيدة هي حلول العيد السنوي لاعتلاء عباس عرش مصر ، وإفراجه عن المسجونين في قضية دنشواي . ويخاطب شوقي الخديو فيقول :

شكرتك في أجداثها الشهداء وترنمت بثنائك الأحياء
عار فظائع دنشواي وسبة غسلتها هذي اليد البيضاء

ولا نستطيع في تقديرنا لقصائد شوقي هذه عن دنشواي أن نغفل عامل الزمن . لئن كانت في مجموعها أقل قوة من قصيدته في وداع اللورد كرومر ، لقد كان ذلك راجعا إلى أنها أساسا استرجاع لحدث « تاريخي » ماض . تصرم عليه عام في حالة القصيدة الأولى وعامان في حالة القصيدة الثانية ، أكثر منها استجابة فورية للحادث في حينه . أضف إلى ذلك أنه ، عندما نشرت هذه القصيدة الأخيرة في ١٩٠٨ ، كان عباس وإلدون جورست قد شرعا يتقاربان ، ومن ثم لم يكن من المستحسن ــ من وجهة نظر القصر ــ أن تخرج قصيدة شوقي شواظا من لهيب على الاحتلال البريطاني ، لا يبقي ولا يذر . والحق أن النقلة في لهجة الشاعر ، النقلة من المرارة إلى الاعتدال ، تتجلى في الأبيات الختامية من هذه القصيدة الأخيرة . على أن مجرد ذكر حادثة دنشواي بعد عام أو عامين ، ومهما كانت لهجة الشاعر معتدلة ، ما كان ليخفق في إضرام شعلة الكراهية في قلوب المصريين وتجديد الشعور بالمهانة والإذلال .

كانت هدنة شوقي مع الإنجليز ، على أحسن الأحوال ، هدنة قلقة لا تبعث على الراحة . وقد آذنت بختام حين خلع الإنجليز عباس . وفي تلك المناسبة نظم شوقي قصيدة مبهمة ، حاول فيها كارها أن يسترضي من سبق أن هاجمهم ، كالسلطان حسين كامل والإنجليز . هكذا ضبط أوتار آلته المادحة ، وتغنى :

أأخون إسماعيل في أبنائه ولقد ولدت بباب إسماعيلا ؟

وراح يثني على الإنجليز :

حلفاؤنا الأحرار إلا أنهم | أرق الشعوب عواطفا وميولا

وزاد فقال :

لما خلا وجه البلاد لسيفهم | ساروا سماحا في البلاد عدولا
وأتوا بكابرها وشيخ ملوكها | ملكا عليها صالحا مأمولا

لكن الشاعر أخفق في أن يخفي عن الإنجليز حقيقة مشاعره نحوهم ، واضطغانه عليهم للطريقة التي عاملوا بها مولاه . ويتجلى هذا الموقف الملتبس في ختام قصيدته حيث يقول إنهم يلعبون على مسرح السياسة المصرية دورا ، وأن الرواية لما تتم بعد فصولا ولعله يعني بذلك أنهم يضمرون ضم مصر إلى الامبراطورية البريطانية :

وانفض ملعبه وشاهده على | ان الرواية لم تتم فصولا

على أن اللهجة الاسترضائية التي نظمت بها القصيدة جعلت البعض يتهم شوقي بأنه خائن لوطنه ومولاه على السواء . وقد دافع شوقي عن نفسه فكتب من منفاه قائلا إنه لا أحد سوى جاهل خليق أن يسئ فهم قصيدته ، ويغفل عن صوتها الداخلي الذي يحذر الشعب من تهديد الإنجليز لحريته . ويقول شوقي في رسالة إلى أحمد شفيق باشا (أوردها هذا الأخير في كتابه **مذكراتي في نصف قرن**) إنه حسبه أن آلاف الشباب المتعلم الذي يفقه لغته قد أدرك معنى القصيدة ، وأن أغلبهم قد استظهرها . ويقول شوقي (في عبارة تبعث على الابتسام) إنه لو كان بسمارك ذاته في مكانه ، حين غضب السلطان حسين كامل من القصيدة غضبا فاق كل توقع ، لما وسعه أن يرحل عن مصر بكبرياء شوقي وعزته !

على أن كلمات شوقي هنا – وإن شابتها المبالغة – لا تخلو من صدق . فقد انزعجت السلطات البريطانية للتحذير الذي اشتملت عليه قصيدة شوقي ، ولما أحدثته من أثر قوي بين القراء ، ومن ثم كان نفيها له من مصر .

ومهما يكن رد فعل الإنجليز إزاء هذه القصيدة بعينها ، فإنها لا يمكن أن تعد سببا كافيا لنفي الشاعر . والأحرى أن نفيه كان راجعا إلى الأثر الكلي الذي ولده شعره السياسي والتعليمي خلال اثنين وعشرين عاما من الاتصال الوثيق بالخديو ، ومعاداته للإنجليز . فخلال هذه الفترة الطويلة لم يكن شوقي ناطقا بلسان مولاه فحسب ، وإنما كان أيضا أقوى صوت شعري مناصر للخليفة العثماني ، داع للمسلمين إلى الانضواء تحت لوائه . وقد لاحظ الدكتور **محمد حسين هيكل** ، في مقدمته للجزء الأول من **الشوقيات** ، أن هذا الجزء يشتمل على ثلاث قصائد عن العرب ومكة والبعثة المحمدية ، وثماني عشر قصيدة عن الخلافة والأتراك .

ينقلنا هذا إلى الاتجاه الإسلامي في شعر شوقي . لقد كان مزيجا من الشعور الديني والقومي والعرقي يربطه بالأتراك الذين كان يرى فيهم قادة روحيين للعالم الإسلامي . وحكاما شرعيين لمصر يمكنهم إذا استتب لهم الأمر – أن يرفعوا عنها أوهاق الاستعمار الإنجليزي الدخيل . أضف إلى ذلك أن الدماء التركية كانت تجري في عروق شوقي ، وأن الحكام الذين كان شاعرا ببابهم ينحدرون من هذا الأصل التركي . لاعجب إذن أن نراه يفخر بدفاعه عن الخلافة :

عهد الخلافة في أول ذائد | عن حوضها ببراعه نضاح
حب لذات الله كان ولم يزل | وهوى لذات الحق والإصلاح

ولئن وسع الإنجليز أن يسكتوا عن مثل هذا الحماس للخلافة ، قد كان محالا أن يسكتوا عن أبيات كهذه التي يهيب فيها بالسلطان عبد الحميد :

أستصرخ الإمام نصرا لمصر | مثلما ينصر الحسام الحسام
فلمصر - وأنت بالحب أدرى - | بك ياحامي الحمى استعصام
وإلى السيد الخليفة نشكو | جور دهر أحراره ظلام
أعدوها لنا وعودا كبارا | هل رأيت القرى علاها الجهام ؟
فارفع الصوت إنها هي مصر | وارفع الصوت إنها الأهرام
بارع مصر ولم تزل خير راع | فلبها بالذي أرتك زمام

كان شوقي وحافظ على رأس الشعراء المصريين الداعين إلى تدعيم التضامن الإسلامي والالتفاف حول عرش السلطان . وشعر شوقي الإسلامي باب قائم برأسه ، يستحق دراسة مستقلة ، وقد درسه الدكتور أحمد الحوفي (**الإسلام في شعر شوقي** ، القاهرة ، ١٩٦٢) والدكتور ماهر حسن فهمي (**شوقي : شعره الإسلامي** ، القاهرة ، ١٩٥٩) وغيرهما . لقد كان شوقي مشغولا ببقاء الخلافة العثمانية ، حريصا على حمايتها من الأعداء الخارجيين والأعداء الداخليين على السواء . ومن ثم ثار على الشريف حسين – شريف مكة – حين طمح إلى الاستقلال عن الخلافة ، ونعى عليه تنكره للسلطان قبل اندلاع الحرب بينهما في ١٩١٦ . فحين حدث تمرد في الحجاز عام ١٩٠٤ ، وقيل إن الشريف هو القوة المحرضة وراءه ، أهاب شوقي بالسلطان أن يسحق حزب الشريف :

في كل يوم قتال نقشعر له | وفتنة في ربوع الله تضطرم
أزرى الشريف وأحزاب الشريف بها | وقسموها كإرث الميت واقتسموا
لا تجزهم منك حلما واجزهم عنتا | في الحلم ما يسع الأفعال أو يصم
كفى الجزيرة ما جروا لها سفها | وما يحاول من أطرافها العجم
والأمر أمراء السوء واتفقوا | مع العداة عليها فالعداة هم
فجرد السيف في وقت يفيد به | فإن للسيف وقتا ثم ينصرم

خلع السلطان عبد الحميد في ٢٧ ابريل ١٩٠٩ ، فكان ذلك مثارا لابتهاج كثير من الشعراء في سوريا والعراق . ولكن أغلب الشعراء المصريين – وعلى رأسهم شوقي وحافظ – اتخذوا جانب السلطان المخلوع في محنته . وكان شوقي – من خلال عمله في البلاط – يعرفه شخصيا ، وكثيرا ماكان ضيفه المكرم في تركيا . وقد كتب في هذه المناسبة :

شيخ الملوك وإن تضعضع | في الفؤاد وفي الضمير
نستغفر المولى له | والله يصفح عن كثير
ونراه عند مصابه | أولى ببباك أو عذير
ونصونه ونجله | بين الشماتة والنكير
عبد الحميد حساب مثلك | في يد الملك الغفور

وعندما ألغى مصطفى كمال نظام الخلافة فى ١٩٢٤ اهتز العالم الإسلامى لهذا الحدث ، وعلت أمواج النقاش وهبطت من حوله ، وراح شوقى (على خلاف على عبد الرازق مؤلف **الإسلام وأصول الحكم**) ينعى زوال المؤسسة السياسية القديمة . ويصور رد فعل المسلمين إزاء ذلك :

الهند والهة . ومصر حزينة   تبكى عليك بمدمع سحاح
والشام تسأل والعراق وفارس   أمحا من الأرض الخلافة ماح ؟
يا للرجال لحرة موءودة   قتلت بغير جريرة وجناح

نظم شوقى هذه الأبيات برغم إعجابه الكبير بمصطفى كمال وإيمانه بقدرته على إبقاء تركيا قوية فى وجه التحدى الغربى .

وقد ظل شوقى مقيما على ولائه للخلافة العثمانية . ونظم فيها مثل قوله :

يا آل عثمان أبناء العمومة هل   تشكون جرحا ولا نشكو له ألما
نحنو عليكم ولاننسى لنا وطنا   ولا سريرا ولا تاجا ولا علما

وهو ما لا ينفصل عن موقفه المعبر عنه فى قوله :

كان شعرى الغناء فى فرح الشرق   وكان العزاء فى أحزانه

ننتقل بعد هذا إلى القسم الثالث من كتاب الدكتور منح خورى «تيارات اجتماعية وثقافية» حيث نجد ثلاثة فصول :

٤ ـ الشعر والمجتمع .
٥ ـ مدرسة التمصير : خليل مطران .
٦ ـ عبد الرحمن شكرى .

فى هذا القسم يتحدث المؤلف عن فكر محمد عبده ، وقاسم أمين ، ولطفى السيد ، مع نماذج شعرية تعكس اهتمام الشعراء بقضايا الإصلاح الداخلى ، والشخصية القومية ، والتضامن المصرى ، والعدالة الاجتماعية .

هذا شوقى ، مثلا ، فى قصيدته «دمشق» يذكر بنى قومه بما كان للأمويين من أمجاد ماضية :

بنو أمية للأنباء ما فتحوا   وللأحاديث ما سادوا وما دانوا
كانوا ملوكا سرير الشرق تحتهم   فهل سألت سرير الغرب ما كانوا
عالين كالشمس فى أطراف دولتها   فى كل ناحية ملك وسلطان

ومن خير نماذج الشعر الذى يمدح أبطال الوطنية ، ويتوسل إلى مشاعر التضامن ، مرثية شوقى لمصطفى كامل التى تغنت ببعضها أم كلثوم :

إلام الخلف بينكم إلاما   وهذى الضجة الكبرى علاما ؟
وفيم يكيد بعضكم لبعض   وتبدون العداوة والخصاما ؟
ولينا الأمر حزبا بعد حزب   فلم نك مصلحين ولا كراما
جعلنا الحكم تولية وعزلا   ولم نعد الجزاء والانتقاما
وسسنا الأمر حين خلا إلينا   بأهواء النفوس فما استقاما
شهيد الحق قم تره يتيما   بأرض ضيعت فيها اليتامى
بك الوطنية اعتدلت وكانت   حديثا من (خرافة) أو مناما

واقترن هذا الوعى القومى بيقظة الضمير الاجتماعى ، وعلت الأصوات الداعية إلى إصلاح النظام التعليمى . كتب شوقى داعيا الأمة إلى احترام المعلم وتقديره :

قم للمعلم وفه التبجيلا   كاد المعلم أن يكون رسولا
أرأيت أشرف أو أجل من الذى   يبنى وينشئ أنفسا وعقولا ؟

ومما يتصل بمسألة التعليم مسألة حرية المرأة التى غدت مثار أخذ ورد منذ نشر قاسم أمين كتابيه **تحرير المرأة** و**المرأة الجديدة** . وقد انحاز شوقى ـ برغم موقفه المحافظ عموما ـ إلى صفوف الداعين إلى أن تأخذ المرأة من التعليم والتدريب على معالجة شئون الحياة بمقدار :

هذا رسول الله لم   ينقص حقوق المؤمنات
العلم كان شريعة   لنسائه المتفقهات
رضن التجارة والسياسة   والشئون الأخريات
ولقد علت ببناته   لجج العلوم الزاخرات
كانت سكينة تملأ الدنيا   وتهزأ بالرواة
روت الحديث وفسرت   آى الكتاب البينات
وحضارة الإسلام تنطق   عن مكان المسلمات
مصر تجدد مجدها   بنسائها المتجددات

وعندما اغتيل رئيس الوزراء القبطى بطرس باشا غالى فى ١٩١٠ كادت تثور فتنة طائفية جزع لها عقلاء الأمة من المسلمين والمسيحيين على السواء . وأدلى شوقى بدلوه فى المسألة وذلك بقصيدته القائلة :

قبر الوزير تحية وسلاما   الحلم والمعروف فيك أقاما
قد عشت تحدث للنصارى ألفة   وتجد بين المسلمين وئاما
أعهدتنا والقبط إلا أمة   للأرض واحدة تروم مراما
نعلى تعاليم المسيح لأجلهم   ويوقرون لأجلنا الإسلاما
الدين للديان جل جلاله   لو شاء ربك وحد الأقواما
ياقوم بان الرشد فاقصوا ماجرى   وخذوا الحقيقة وانبذوا الأوهاما
فبحرمة الموتى وواجب حقهم   كونوا كما يقضى الجوار كراما

وكان من الدعاة إلى تضامن عنصرى الأمة شعراء آخرون : منهم إسماعيل صبرى ، وأحمد نسيم ، وولى الدين يكن ، وغيرهم .

وينتهى كتاب الدكتور منح خورى ـ شأن كل دارس أكاديمى يعرف واجبه ـ بخاتمة ، وببليوجرافيا ، وكشاف .

أرانى فى ختام هذا العرض مدينا لقارئ **فصول** باعتذار . إذ لاريب عندى فى أن أغلب ما أوردته هنا معروف لدى القارئ . لا جديد فيه . قرأه فى **العقاد** ، وفى **طه حسين** . وفى **محمد صبرى السربونى** . وفى عشرات الباحثين الذين أشبعوا شوقى ومعاصريه بحثا . هكذا نعود من حيث بدأنا ، ونطرح تساؤلاتنا الأولى : هل كان لدى المؤلف تصور واضح لهدفه ؟ وهل اصطنع الاستراتيجيات الكفيلة ببلوغه ؟ وأى إضافة إلى المعرفة يمثلها كتابه ؟

قبل أن أحاول الإجابة عن هذه الأسئلة أود أن أنوه ببعض فضائل الكتاب . إن سيطرته على مادته الغزيرة كما وكيفا (إذا لم يكن الإيجاز من فضائل **شوقى** و**حافظ** ومعاصريهما) طيبة ، وتبويب

القصول — وإن يكن تقليديا — لا تثريب عليه . والإنجليزية المؤلف برغم هفوة هنا أو هناك — جيدة . وترجماته للشعر العربى إلى الإنجليزية حسنة فى مجموعها ، ولعلها أقيم أجزاء كتابه . برغم بعض مآخذ سأشير إليها فى ختام هذا العرض .

لكن هذه الفضائل تتجاور مع نقص أساسى فى الكتاب هو أنه يخلو من أى حجة منطقية argument تلم شتات المبعثر من شعرائه . ما الذى يسعى المؤلف إلى إثباته أو دحضه ؟ أو — بعبارة أقل رقة — ما علة وجود الكتاب أصلا ؟ قد يقال إنه محاولة لإثبات أن الشعر مرآة للتيارات السياسية والاجتماعية والثقافية فى لحظة حضارية بعينها . لكن هذه الأطروحة — وإن تكن صادقة — من قبيل المسلمات التى استقر عليها الرأى منذ عهد بعيد ، وقامت الأدلة على صحتها فى عشرات الأعمال النقدية ، بحيث غدا صدور كتاب فى عام ١٩٧١ عن هذه القضية أشبه بمفارقة تاريخية anachronism

وقد يتواضع المؤلف درجة — أو نحن نتواضع هنا بالأصالة عنه — فيقول إنه لا يدعى أن كتابه يطرح فرضا ويسعى إلى إثباته — شأن الأعمال النقدية الأصيلة — وإنما هو مجرد دراسة مسحية لأربعين عاما من تاريخ الشعر العربى فى مصر ، تتخذ من الاحتلال البريطانى محور ارتكاز ، أو بؤرة تجمع ، أو إبرة جذب ، يدور حولها قطاع كبير من النتاج الشعرى للعصر . ومرة أخرى لا نرفض هذا المطلب — على تواضعه — ولكننا نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نسأل : أى جديد إذن يضيف المؤلف من حيث المادة التاريخية ، وقد عكف مؤرخون كثيرون على دراسة هذه الفترة فى السنوات الأخيرة ؟ أو نحن نسأل : أى تقويم جديد للنتاج الشعرى تطالعنا به هذه الصفحات ؟ وهل تتضمن أى قراءات نقدية نافذة لم يسبق إليها نقاد عصرنا ؟ واضح من الفصول التى عرضتها (أو اتخذت من حديث المؤلف عن شوقى نموذجا لها) أن الكتاب لا يفى بأى من هذين الأمرين . فلا هو تحقيق تاريخى مؤيد بالوثائق ، ولا هو تحليل نقدى بصير . إنه يحلق ، مثل نجمة ، على تخوم عالمين : عالم النقد الأدبى ، وعالم التاريخ الاجتماعى والسياسى ، ولكنه لا يمضى بعيدا فى أى من الاتجاهين .

وإذا كان لهذا الإخفاق من عبرة فهى الإبانة عن صعوبة هذا النوع من البحث الذى يبدو ، لأول وهلة ، سهلا واضحا . إن علم الاجتماع الأدبى فرع من أعقد فروع البحث ، لأنه يتطلب جملة أمور قلما اجتمعت لكاتب واحد : (١) موقف أيديولوجى محدد — ما بين أقصى اليمين إلى اليسار — يعين على النظرة إلى الفترة المدروسة من منظور فكرى واضح المعالم ، ولا يكون عائما أو غائما كما هو الشأن فى هذا الكتاب (٢) عدة تاريخية ترفدها معرفة مباشرة بالوثائق والمستندات والأضابير (مكاتبات العصر الرسمية ، صحفه وكتبه ونشراته ، رسائل الشعراء الخاصة والعامة ، أرشيف وزارات الخارجية ، إحصاءات السكان والمواليد والوفيات والزيجات والطلاق ، توزيع الأفراد من حيث الجنس والعقيدة والمهنة ، إلخ ...) (٣) حس نقدى مرهف يستطيع أن يستصفى ماله علاقة بالموضوع ويستبعد النوافل ، ويفرق بين ماله قيمة باطنة وما لا تعدو قيمته أن تكون وثائقية أو تاريخية . بأى من الموازين الثلاثة تزن الدكتور منح خورى — وأغلب كتابنا فى هذه الموضوعات — نجده ناقصا . فهو ليس مفكرا ، وليس مؤرخا ، وليس ناقدا . إنه باحث جامعى قرأ قدرا لابأس به ، ومترجم نقل قدرا لابأس به ، وهو بهذه المثابة يستحق مكانا على رف القارئ ، ولكنه مكان متواضع كما أن أغلب الشعراء الذين يتناولهم — باستثناء البارودى ومطران وشوقى وحافظ — شعراء ذوو إنجاز ، ولكنه إنجاز متواضع .

وإلى جانب هذا الخلل المركزى فى منهجية الكتاب ثمة عيوب صغيرة لا تستعصى على الإصلاح . فى الترجمة بعض أخطاء راجعة أحيانا — كما هو واضح — إلى نقص إلمام المؤلف بالعامية المصرية ، وهو ما يتضح فى ترجمته لبيت **محمد عثمان جلال** (ص : ٣٢) :

صدقنى حاجة ما نهمك وهى عليها جوز أمك

Believe me it's none of your business. It is your stepfather's affair.

هنا تضيع اللمحة الساخرة المتمثلة فى المثل الشعبى المصرى . ويكشف المترجم عن نقص فى حس الفكاهة .

ويترجم المؤلف بيت شوقى (ص : ١٥٢) .

والشعر مالم يكن ذكرى وعاطفة أو حكمة فهو تقطيع وأوزان

If poetry is not recollection and emotion or wisdom, then it is not merely form and meter.

هنا ينبغى حذف كلمة form واستبدال كلمة Scansion بها ، إذ الأولى كلمة مدح لاقدح ، بينما الثانية توحى بمجرد توافر الوزن العروضى دون سواه من المقومات التى ترفع النظم إلى مقام الشعر ، وهو المقصود هنا .

ويخطئ المؤلف فى استخدام حرف الجر حين يقول (ص : ٨٢) : such a compromising position deprived the poem from having any serious effect.

والصواب deprived of لا deprived from

ويلاحظ أن المؤلف يورد تواريخ ميلاد **أحمد فتحى زغلول ، وعلى عبد الرازق ، وطه حسين** ، دون إشارة إلى تواريخ الوفاة ، خلافا لما جرى عليه مع غيرهم . وحقا إن طه حسين كان على قيد الحياة حين ظهر كتابه ، ولكن الجميع قد غدوا الآن فى ذمة الله ، ومن ثم كان من المرجو أن يستكمل هذه النقطة فى طبعة قادمة .

وأخيرا ألاحظ عددا من الأخطاء المطبعية ، هذا بيان ما قيدته منه ، عسى أن يتداركه المؤلف فى المستقبل :

الصفحة	السطر	خطأ	صواب
٥٤	١٢ هامش	Fatitudes	attitudes
٦٥	٩	its	it
٩٣	١٥	n	in
١٤٢	١٢	Abu Tamman	Abu Tammam
١٧٢	٣١ (هامش)	the	تحذف
١٨٢	٩	inity	unity
١٨٥	٥	face	fade

هـذا العام فى

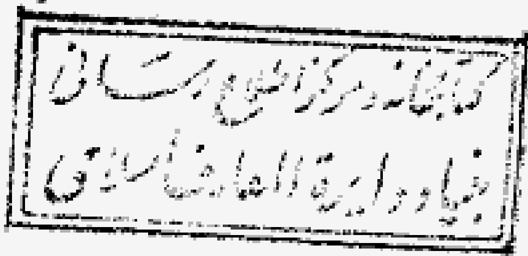
معرض القاهرة الدولى الخامس عشر

للكتاب

جناح الهيئة المصرية العامة للكتاب

يقدم

- مجموعة ضخمة من الكتب الأدبية والثقافية ،
- كتب التراث العربى المحققة ،
- كتب الأطفال الملونة
- كتب الفن التشكيلى
- مجموعات مختارة من الكتب الأجنبية فى الفن والأدب والثقافة
- مختارات من أشهر التسجيلات الموسيقية
- مجموعة كبيرة من المعاجم العربية والأجنبية





أرض المعارض بالجزيرة

من ٢٧ يناير - ٧ فبراير ١٩٨٣

Finally we offer reviews of two recent books, one regarding **Shawqi's** poetry as a mirror of his times and the other regarding the poetry as a linguistic structure, where the centre of value is stylistic characteristics. The books in question are **Mounah Khouri's Poetry and the Making of Modern Egypt**, here reviewed by **Maher Shafik Farid**, and **Mohamed Abdel Hadi al-Tarabulsi's Characteristics of Style in al-Shawqiyyat (Poems of Shawqi)**, reviewed by **Mohamed Abdel Moutalib.** This rounds up our issue and the reader is invited to put his own questions on what has been said about **Shawqi's** poetry and on what still remains to be said.

Translated By: MAHER SHAFIK FARID





Next to **Samaan's** essay is **Mona Mikhail's** analysis of the intellectual and social content of **Shawqi's** play **Madame Hoda.** The writer's approach is similar to **Samaan's,** with emphasis on **Shawqi's** attitude to women and the sympathy shown in this play for her cause. **Shawqi** succeeds in giving artistic form to his support of women's emancipation and the play offers characters that are vividly portrayed as well as opening up new vistas for comedy and for poetic discourse alike.

Following these studies of **Shawqi's** drama we come to a different domain, viz. The impact on **Shawqi** of earlier poets and his own impact on other writers. The question of influence is not regarded here from the perspective of comparative literature, though it has some links with it, but rather from a historical perspective stressing the influence of some public events on **Shawqi's** poetry and Shawqi's own influence on contemporary and later poets. Thus **Mahmoud Ali Meki** writes on **«Andalusia in Shawqi's Verse and Prose».** The writer discusses at length the influence of Andalusia on **Shawqi's** work throughout his career: as a tyro, a student in France and back in Egypt up to 1914. Highlighted are **Shawqi's** links with European romantic poetry, his **Muwashahat,** his articles on Andalusia and his imitations of Andalusian poets. In the second part of the study, we follow **Shawqi** in his Andalusian exile and his life in Spain, from early 1915 to 1919. The essay sheds light on **Shawqi's** relationship to Spanish culture and on the Arab heritage in Andalusia alike. It studies **Shawqi's** work in exile: his lyrical poetry (comprising **Muwashahat** and **Qasid),** his historical narratives contained in **Arab States and Great Men of Islam** and his prose works chief of which being the play **The Princess of Andalusia**

While **Mahmoud Ali Meki's** essay reveals the impact on **Shawqi's** verse and prose of a particular historical experience, the next essay, by **Ali al-Shabi,** deals with **«Shawqi's Influence on Tunisian Poetry in the First Three Decades of the Twentieth Century».** The method adopted in this study is similar to that of **Meki** in that it is mainly historical, making use of facts and documents to trace **Shawqi's** influence on the intellectual and literary life in Tunisia. Chronologically speaking, the impact dates back to the friendship that linked **Shawqi** with sheikh **Abdel Aziz al-Thaalibi,** a Tunisian nationalist leader who spent part of his life in Egypt. The study traces **Shawqi's** influence on the revivalist poets of Tunisia such as **Mohamed al-Shazly Khaznat Dar, Saed Abu-Bakr** and **Mustapha Khareef.** It also dwells on **Shawqi's** influence on some romantic poets, foremost of whom is **Abul Qasseem al-Shaabi,** author of **«The Lost Paradise»,** a poem some of whose stanzas recall **Shawqi's «The Woods of Bologne».**

Finally we conclude with **Saleh Jawad Altoma**'s **«Shawqi and his Works in Selected Western Works of Reference».** The writer traces the European interest in **Shawqi's** poetry in the form of translations and studies, from the late nineteenth century to the present day. **Altoma** calls attention to the growing interest in Shawqi's poetry in orientalist circles, following The Second World War, as part of a wider interest in modern Arabic literature in general. The essay concludes, nevertheless, that translations and studies of **Shawqi's** work are still few in number and that there is still much work to be done in the way of presenting him to the common European reader through poems of a universal human appeal. Appended to the essay are two **bibliographies**, one of **Shawqi's** poems translated into foreign languages and the other of the most important studies of **Shawqi** in languages other than Arabic.

Ahmed Shawqi is the unity around which various methods, in this issue, revolve. The diversity of approaches exemplified testifies to the richness of possibilities his work offers. As we have seen, there are studies of his «poetic competence» and of the constant elements that make him «the poet of language **par excellence**». At one end of the spectrum **Shawqi** may be regarded as:

The poet of the prince and this is no small title
(English version by **Mounah Khouri)**

at the other end we may look for the intrinsic aesthetic value, transcending «the prince» and his times. Interest in **Shawqi's** poetry as a linguistic structure is here juxtaposed besides structuralist and stylistic analyses, highlighting the qualities of «balance» and «interweaving» in his verse. Related to these values are certain constitutional elements linking the efficacy of the «absent text» with the flux of the «poetic memory». Contrasted with these structuralist and stylistic analyses are historical interpretations and sociological approaches underscoring the interdependence of poetry and the age and regarding **Shawqi's** poetry as a reflection of a given historical moment. Through the dialectic relationship of these different approaches we may reach certain conclusions about «the poeticality of **al-Shawqiyyat** (Poems of **Shawqi**)», about his classicism (as a dramatist) and about his traditionalism, in the light of his literary competence as well as the literary genres he tried his hand at. The essays mentioned also throw light on some questions of influence and on the authenticity of documentation.

In the diversity of approaches represented, **Shawqi's** texts are seen as a fixed **donnée** just as the approaches look like symmetrical or juxtaposed mirrors reflecting certain aspects of one **donnée**, from different angles and on a number of levels. In as much as this juxtaposition (or symmetry) enriches **Shawqi's** texts, it gives our issue unity in variety.

The **«Literary Scene»** section offers a dialogue between nine poets and scholars from Palestine, Iraq, Syria, Tunisia, Morocco and Egypt. The theme is **«Modernism in Poetry»,** an issue to which **Hafiz Ibrahim-Shawqi's** fellow-traveller on the path of poetry-made reference when he wrote:

Poetry! it is time for us to break fetters that have fettered us for so long.

fication of the «stylistic mark» of a writer; in **Shawqi's** case the way to achieve this end is to define his regular stylistic characteristics as manifested in texts whose authenticity has not been called in question. Thus **Shawqi's** fixed linguistic characteristics may serve as a touchstone by means of which the authenticity of the verse attributed to him may be tested. Applying this criterion, **Saad Maslouh** concludes by throwing doubt on the authenticity of some of the **Unknown Shawqiyyat.** More important still, he dismisses the alleged **Spiritual Shawqiyyat** as incapable of standing the test.

Statistical stylistics is not confined to documentation of texts. It goes beyond that to become-on another level-a procedural element, both descriptive and classificatory, especially in the domain of poetic imagery. There are already some striking studies, employing statistical classification, in analysing the fields, functions, sources and characteristics of a poet's imagery. Examples are **Caroline Spurgeon's Shakespeare's Imagery and what it Tells us, Richard Fogle's The Imagery of Keats and Shelley** and **Stephen Ulmann's The Image in the Modern French Novel.** The influence of such studies is discernible in some contemporary studies dealing with Arabic poetry, from the pre-Islamic times to **Bashshar** and **Abu-Tammam** as well as in studies dealing with the development of poetic imagery in modern Arabic poetry in general and in revivalist poetry in particular.

«The Poetic Image in Shawqi's Lyrical Poetry» is the subject, in this issue, of a study by **Abdel Fattah Osman.** The study relies, in the first instance, on the definition, offered by the late **Mohamed Ghonemi Hilal,** of the poetic image as defined by different literary schools, with a sprinkling of ideas deriving from classical Arabic rhetoric. Underlying the study is an assumption that **Shawqi's** poetry shows all varieties and types of imagery. There are, for example (I) The personificatory image employed in the description of landscape (II) The enacting (or embodying) image giving abstracts a palpable shape (III) The abstract image employed by **Shawqi** to conjoin objects of perception and of conception (IV) The plastic descriptive image which magnifies and puts into relief. Finally there is (V) the dramatic image suggesting action and conflict. Besides offering a classification of **Shawqi's** imagery, **Osman's** essay attempts to trace the sources of this imagery, both historical and natural, in order to gauge its value, from positive and negative angles alike.

Osman's study of **Shawqi's** imagery is an attempt to understand the poetry from a certain point of view. **Hussein Nassar's «Ahmed Shawqi's Prose Poetry»** seeks a similar goal, but with application to **Shawqi's** prose. The stress falls on certain aspects of **Shawqi's** «prose poems» in **Aswaq al-Zahab,** especially in those passages entitled **«The Unknown Soldier», «The Homeland»** and **«Memory».** **Nassar** focusses on the historical context of prose poetry in modern Arabic literature and on the relationship between the poetic faculty and rhythm. He dwells on a short text by **Shawqi** in an attempt to deduce some general characteristics of the prose poem.

So far we have been concerned with **Ahmed Shawqi's** lyrical poetry. Following, in this issue, are four essays dealing with **Shawqi's** verse drama. First, there is **Ibrahim Hamada's «Shawqi's Drama and French Classicism».** There seems to be a general agreement among scholars that **Shawqi,** when a student in France, was influenced by French classical drama. This view **Hamada** challenges, pointing out the disparity between **Shawqi's** plays and the origins of classical drama. He discusses themes and sources and the structural regularity of dramatic unities, concluding that **Shawqi's** drama was not following in the footsteps of classical drama, but rather of lyrical drama at its best, as in the shows of **Abu-Khalil al-Qabbani** and sheikh **Salama Higazy.** Hence the fact that **Shawqi's** plays are full of song and dance as well as long sentimental poems that lend themselves easily to the singing voice.

The conclusions reached by **Ibrahim Hamada** may incite the reader to reconsider **Shawqi's** drama and to concentrate attention on its traditional Arab origins rather than on western models. In consonance with this view, **Abdel Hamid Ibrahim** writes on **«The Historical Sources of Shawqi's Majnun Laila».** He stresses the close link between **Shawqi's** play and Arab origins, especially folkloric ones, such as the tales entitled **Deaths of Lovers** and the story of **Qais bin al-Mulawah** of the tribe of **Aamer.** The impact on **Shawqi's** drama of classical Arabic literature is an indubitable fact, as in **Majnun Laila, Antara** and **The Princess of Andalusia.** It is the impact of folkloric sources, and of the conventions of lyrical drama, which needs to be explored in depth.

In pursuance of **Shawqi's** drama we next come across two studies concentrating on the role of women in his plays. First, there is a study of **«The Image of Woman in the Plays of Ahmed Shawqi»** in general. The second essay is concerned with a single play, namely **Shawqi's** comedy **Madame Hoda. Angele Bottros Samaan,** author of the first essay, stresses the importance of female characters in **Shawqi's** works, prose and verse alike. She calls attention to the significance of such of his titles as **The Indian Maiden, The Death of Cleopatra, Madame Hoda, The Miser** (a female, as it happens) and **The Princess of Andalusia.**

She also alerts the reader to the central role played by women in other of **Shawqi's** works and points out the link between the significant role of female characters in **Shawqi's** drama and the revivalist movement calling, among other things, for the emancipation of women and connected with the name of **Qassim Amin,** a judge and social reformer. It was a cause to which **Shawqi** contributed a number of poems. **Samaan's** essay focusses on **Shawqi's** vision of women within the historical framework he chose for most of his plays. But it also points out its relationship to contemporary Egyptian society and to the nature of women in general. The essay also deals with **Shawqi's** artistic devices in portraying women. Among these devices are characterization, relevance to dramatic action, and the use of dialogue and verse in the plays.

Shawqi's case, the absent text is **Abu Tammam's** ode but it is recalled in a negative manner. In **Shawqi's** poem we find heterogeneousness rather than homogenéousness; rhetoric rather than writing. **Shawqi's** vision has the limitations of a given social class.

Next we come to **Mohamed al-Hadi al-Tarabulsi's** analysis of **Shawqi's «An Imitation of al-Burda»**. Here a different method is employed, based on «comparative stylistics» and an epitome of a striking study by the same author, **Characteristics of Style in al-Shawqiyyat (Poems of Shawqi)** (Publications of the Tunisian University, 1981). Comparative stylistics, as conceived by **al-Tarabulsi**, is a way of studying styles of speech, at a certain level within one given language, with a view to examining stylistic characteristics of a particular text, compared with other characteristics in earlier, contemporary, or later texts. In his study of **Shawqi, al-Tarabulsi** compares his **«An Imitation of al-Burda»**:

An addax (i. e. a beautiful maiden) **at al-Qaa somewhere between al-Ban and al-Alam.**

Has shed my blood (i. e. so fatal was the impact of her beauty) **in a month when no blood may be shed.**

with **al-Bussairi's** ode opening:

Was it the remembrance of someone in the vicinity of Zi Salam, that turned my running tears into blood?

Al- Bussiri's Burda was the model for **Shawqi's** poem. In his comparison between the two poems **al-Tarabulsi** hints at the general characteristics of **Shawqi's muaaradat** and contrasts in detail the latter's style with **al-Bussairi's** in dealing with one theme, namely a comparison between Christianity and Islam. This detailed comparison reveals the phonological, syntactic and semantic aspects of **Shawqi's** style, and ends with a value judgement, viz. **Shawqi's muaaradat** look like an imitation and an approximation but are, in fact, a transcendence of the original model.

Kamal Abu-Deeb's analysis of **Shawqi's Siniyah** is described as «a study in the structure of a revivalist text». The analysis is structuralist rather than stylistic. The stress is not laid on the relationships of a later text to an earlier one, on a stylistic level, but rather on a search for constitutional elements of the poetic memory as manifested in an individual text. The writer's point of departure is a general duality, one of individual experience and poetic memory. It moves towards corresponding or contradictory dualities, such as time and memory on the one hand, and the duality of the individual self and the historical external world on the other. In as much as this duality shows a dichotomy inherent in the text of **Shawqi's Siniyah**, it shows, to the same extent, a strong tension between contradictory elements. The text has its inner crises just as the revivalist poets are confronted by a crisis. This crisis has its roots in the very conception of the relationship between the self and its circumambient universe. The creative agency shrinks under the pressure of traditional forms of composition and the flux of the poetic memory (i. e. memory of past verses). In this light, **Shawqi's** poetic memory reveals the crisis of a particular social class struggling for freedom in the present, but within a framework that drags it back to the past.

A kind of discrepancy may be observed between **Kamal Abu-Deeb's** and **Mohamed al-Hadi al-Tarabulsi's** analyses of **Shawqi's muaaradat**. Implicit in this discrepancy is a conceptual paradox. It is a discrepancy between «Structuralism» and «Stylistics» making for different value judgements, analytical procedures and interpretative processes. «Stylistics», however, implies more than one contradiction, comprising as it does more than one method or attitude. This contradiction is manifested in a methodological duality: at one end of the spectrum there is a «contextual stylistics» seeking to gauge the aesthetic value of a given text through «stylistic interweaving»; At the other end there is a kind of «statistical stylistics» seeking to authenticate the text and to verify authorship through a recognition of its distinguishing «stylistic mark». The discrepancy between the two approaches is discernible in **Abdel Salam al-Mesadi's «Stylistic Interweaving and Poetic Creativity»** (a study of **Shawqi's «Born was the Guiding Light»**) And **Saad Maslouh's «Verification of Authenticity of Authorship»** (a stylistic and statistical study of **Shawqi's** verse, genuine and attributed).

Al-Mesadi starts with a definition of his method. He is interested in what is creative of «the poetic act» in the context of a given text. This he seeks to achieve through a stylistic analysis of **Shawqi's** poem opening:

Born was the guiding light, all creation was illuminated.
The mouth of time was all smiles and praise.

Analysis, in this essay, moves in the direction of types of constitutional elements of the stylistic phenomenon in **Shawqi's** poem. Its stylistic elements correspond and «interweave» thus giving us a clue to **Shawqi's** poetic secret. By dint of this procedure the aesthetic value, which in turn becomes a stylistic value, is defined. From the point of view of value judgement, this interweaving is concomitant with a structural analysis in which linguistic constitutional elements are counterbalanced, so that their unity may comprise variety, thus **«Born Was the Guiding Light»** becomes a linguistic texture at once homogeneous and heterogeneous.

Abd al-Salam al-Mesadi's stylistic approach lays stress, in **Shawqi's** poem, on the poetic value of interweaving. **Saad Masloub's** brand of stylistics, on the other hand, is concerned with the documentary value of authenticated text. It seeks to establish the **Shawqi** canon on a purely statistical basis. This «statistical stylistics» is rendered the more necessary by the fact that we need to verify the authenticity of the poetry attributed to **Shawqi**, both in the **Unknown Shawqiyyat (Poems of Shawqi)**, edited by **Mohamed Sabry** of the Sorbonne University, and the so-called **Spiritual Shawqiyyat (Poems of Shawqi)**, edited by **Raouf Ebeid**, poems said to have been «dictated» by **Shawqi's** «spirit» to a spiritual medium, the editor being a spiritualist himself. Statistical stylistics relies on the identi-

itry is the assumption that a poet's value is dependent on his being a «reflection» of social realities. Unless a critic is aware of the complex relationship between the reflector and what is being reflected, he is in danger of turning poetry into a «social document» in which a student may search for «social concepts» rather than for «poetic elements». Hence **Hamadi Samoud's** attempt to define the **«Poeticality of al-Shawqiyyat (Shawqi's Poems)»**, through «a view of the idea of alternatives in Arabic critical discourse». The essay hints at the necessity of distinguishing between «ideological consciousness» and «aesthetic perception». In stressing the latter, it does not dismiss the former, but seeks to view it as a function of a vision, defining the relationship between the composer and the subject on the one hand, and between the composer and the world in which he lives, on the other. With this emphasis in view, the writer addresses himself to linguistic structures in **Shawqi's** texts as functions whose significance has a deep semantic nucleus to which all textual achievements are **referable**. In as much as it highlights the charecteristics of **Shawqi's** imagery, this analysis shows the priority of simile over metaphor, thus bringing to light a functional element inseparable from the poet's vision. Analysis also reveals **Shawqi's** linguistic practices and comments on the interaction in his poetry of phonological, syntactic and semantic levels; thus highlighting the importance of «symmetry» and «antithesis» as two functional elements related to a poet's vision. The writer does not follow these points in detail, but dwells on a couple of examples, employed to achieve his implicit end, namely to reconsider «critical discourse» through a reconsideration of «the poeticality of the Shawqiyyat».

The necessity for such a reconsideration demands, among other things, a closer look at **Shawqi's** text, an elaborate examination, with a fresh eye, of his poems and a well-considered understanding of their interdependent relations. Hence the similarity between **Mohamed Mustapha Badawi's «Subjectivism and Classicism in Shawqi's Poetry»** and **Mahmoud al-Rabeiy's «Balance of Structure in Shawqi's Poetry»**. Both studies are concerned with single poems, **«The Crescent»** and **«Lebanon»** respectively. In dwelling on a definite text, both studies make it clear that we need to examine poetry in detail «as poetry in the first place». Thus **Mohamed Mustapha Badawi** searches in **«The Crescent»** for **Shawqi** the poet, rather than for the poet of nationalism, the poet of pan-Arabism, the poet of the caliphate or the poet of Islam. Similarly **Mahmoud al-Rabeiy** studies **Shawqi's «Lebanon»** as a text, a particular linguistic structure with particular meanings. The subject arises from within and is expressive not of a political stance but of an artistic vision.

In revealing the syntactical relations within **Shawqi's «The Crescent» Mohamed Mustapha Badawi** also reveals structural relations, as manifested in the poet's use of paradox, contrast and puns. Allusion and the generative production of poetic imagery consequent upon it have distinctive semantic functions. **Badawi** stresses the «balance» of meaning and structure in **Shawqi's** poetry, thus illuminating its classicism which in turn is counterbalanced by subjective and personal elements, to the suppression of neither. **Mahmoud al-Rabeiy's** essay has for its point of departure the phonological levels. **Shawqi's** assonances and vocal harmonies are significant in being symptomatic of a typical classical temperament, built on logical and geometrical principles. In turning to what is signified, **al-Rabeiy** dwells on the gradations of meaning in **Shawqi's** poems. More often than not they build up towards a crescendo with a beginning, a middle and an end. **Shawqi's** work has «regularity» and «homogeneity» as well as «contrast» and «antithesis». This brings out its basic character as a poetry of «balance»: a «balance of contrast» and «a balance of progression» at the same time.

Such a textual study would reveal the «classical» character of **Shawqi's** poetry, its balance, antitheses and regularity, its logical gradation and controlled movement. Another important classical quality is the intertextuality or the relationship between a contemporary text and earlier texts. In **Shawqi's** poetry this takes the form of **al-muaarada**, i.e. an imitation (in the form of a rejoinder) of an earlier poet. Revelation of the classical elements in his poetry would thus inevitably conduce to a reevaluation of **Shawqi's** relationship to the tradition as manifested in particular poetic texts. The present issue offers three textual analyses of three **muaaradat by Shawqi**: (I) The ode celebrating the victory of the Turks, modelled on **Abu Tammam's** celebration of the conquest of the city of Amoreah (II) The poem entitled **«An Imitation of al-Burda»**, modelled on **al-Burda**, a celebrated poem by **al-Busiri** (III) A **Siniyah** (a poem with an (s) monorhyme), composed by **Shawqi** in his Andalusian exile and meant as a response to **Al-Buhturi's Siniyah**.

First of these three analyses is **Mohamed Benees' «The Absent Text in Shawqi's Poetry: Reading and Consciousness.** The poem in question is **Shawqi's**:

Glory be to God! what a marvellous conquest!
O Khalid of the Turks (i. e. Mastapha Kamal Atatürk) **give us back the glories of Khalid the Arab** (i. e. Khalid ibn al-Walid, one of the Prophet's companions and bravest soldiers).

Benees gives us a detailed comparison between this poem and Abu-Tammam's (of the same rhyme scheme):
The sword is truer in tidings than (any) writings: in its edge is the boundary between earnestness and sport (English version by **A. J. Arberry**).

Benees' analysis comes to a number of conclusions with an obvious tendency towards value judgements. He stems, in the first place, from a definite conception of the text: a text is a web of linguistic relations in which earlier texts meet. These earlier texts he calls «The absent text», recalled by the later work, with displacements and transformations depending on the writer's degree of awareness of the process of writing on the one hand, and on the degree of self-awareness on the other. This does not necessarily make for an identification between the absent text **(Pastiché)** and the present text **(Pastichant)**. In

applied and of procedures within the framework of any one method.

Juxtaposed in this issue are studies seeking answers for questions of a universal character, through a comprehensive view of a poet's **oeuvre,** and studies addressing themselves to particular texts whether they be a certain poem or a certain play; analysing its components in depth, and thus coming to general conclusions. The issue offers studies of **Shawqi's** lyrical poetry, of his verse drama and of his artistic prose. Present are studies of his tragedies as well as of his comedies; of his poetic imagery as of his prose poems. Our issue combines analysis and documentation, structuralist and stylistic analyses, historical interpretation and sociological perspectives. It does not lack, however, some attempts to reconcile these tendencies.

The issue begins with **Mohamed Zaki al-Ashmawy's «Signs of Shawqi's Poetic Competence».** The writer regards **Shawqi** as the poet who, after **al-Barudi,** brought the revivalist tendency in poetry to new heights of polish and perfection, and brought it nearer to the achievement of Abbasid poets. While emphasizing **Shawqi's** close relation to the poetic Arabic tradition, **al-Ashmawy** makes it clear that **Shawqi's** poetry was by no means lacking in originality. One sign of this originality is **Shawqi's** «poetic competence»; an ability to adapt traditional methods and to employ them in such a way as to link the present with the past and to look forward for the future. This «poetic competence» is characterized by a combination of the traditional musical rhythms-the metrics of **al-Khalil** and an inner rhythm manifesting itself in the order of sentence and the method of versification. This interaction is accompanied by concentrated calm emotion, far from noisy effusions and always subject to restraint and to the demands of art. Thus **Shawqi** escapes the danger of narrow subjectivism and moves within a wider frame in which the individual and common humanity converge.

Shawqi's «poetic competence» has enabled him to move freely on the path of creativity, maintaining the resonance and forms of the ancients. A different view is offered by **Adonis' (Ali Ahmed Saed) «The Poet of Language par excellence».** What **Mohamed Zaki al-Ashmawy** regards as a positive merit, a fruitful relationship between the poet and the tradition, **Adonis** regards as a negative aspect, a duality reminiscent of **Saussure's langue** and **parole.** In this duality, the one structure is applied to various subjects; things are alienated and made to inhabit one unchangeable system. The freedom of a poet, within this duality, is more apparent than real. The language he utters dominates him from within. **Adonis** concentrates on three poems by **Shawqi**: **«The Woods of Bologne», «Paris»** and **«Rescue».** He regards his as a poetry of **parole.** Its particularity is only superficial. If we look deep into the relationship between this poetry, the **parole,** and its manifestation, the **langue,** it soon becomes evident that **Shawqi** was merely recalling, through poetry, a common inherited discourse, which makes his poems little more than ideological compositions. This composition, admittedly, is fruitful: it educates and incites to action, but it testifies to an absolute priorism, an **a priori** existence, in which poetry, the **parole,** is not an exploration but a statement of faith. A poet is a bearer of an **a priori** ideology, giving itself utterance through his lips. The inevitable result is that the poet's self, as a creative agent, fades and gives way to the domination of language. Individual creativity is restrained and «innovation» becomes a «recollection»; the **parole** of the new poet is merely a reproduction of earlier poets.

The question arises, however: What would happen if we looked at the poet- tradition duality from an entirely different angle? In other words, what would happen if we started from the belief that a poet's relationship to his ancestors is the first condition of building «the poetic character?» Such a belief underlies **Nasser al-din al-Assad's «Traditional Elements in Shawqi's Poetry».** The writer begins by stressing the «traditional elements» as essential conditions for any poet. A poet must be rooted in his tradition and acquainted with its original mainsprings.

So much granted, it is necessary to look for «traditional elements in **Shawqi's** poetry» as essential to the formation of his poetical talent and not merely as «plagiarisms» or «imitations». **Al-Assad** starts by citing **al-Marssafi's al-Wasila al-Adabyya,** a book of criticism that was instrumental in forming **Shawqi's** tastes. Other traditional elements in **Shawqi's** poetry are discernible when he mentions early poets, quotes from their verses or alludes to them. **Al-Assad** dwells on **Shawqi's** relationship to **al-Buhturi, Abu-Tammam** and **Ibn Zaidun** as well as to **al-Mutanabbi. Shawqi,** throughout his career, imitated these, and other, poets, sometimes explicitly and at other times implicitly. An examination of the traditional elements in two of **Shawqi's** plays **Majnun Layla** and **Antara** leads to the conclusion that **Shawqi** was «the poet of the Arabic tradition **par excellence».**

To lay the stress on the negative aspect of **Shawqi's** relationship to the tradition is to regard him as a traditionalist. To regard his work from the point of view of political and social circumstances may, however, reveal a «crisis» that is inherent in his work. It is from this perspective that **Ali al-Battal's «Ahmed Shawqi and the Crisis of the Traditional Poem»** sets out to examine **Shawqi's** poetry «in the light of political and social reality». While maintaining that **Shawqi** has brought traditional poetry to the highest perfection of which it is capable, under typical historical circumstances, **al-Battal** suggests that **Shawqi's** work was a hindrance, rather than a help, to poets who sought to go beyond his achievement. The study stresses the «social consciousness» revealed in **Shawqi's** poetry and its driving force in relation to **Shawqi's** social status, its impact and its distinguishing artistic qualities. The study establishes a link between the poet and the structure of social relationships in his times. It tries to assess the value of **Shawqi's** poetry in the light of these relationships, and concludes that to imitate **Shawqi's** poetry, under different circumstances and in a different age, would make for a crisis and land imitators in serious difficulties.

Underlying this sociological approach to **Shawqi's** poe-

THIS ISSUE

ABSTRACT

This issue-and the one to follow it-appear in the aftermath of celebrations of fifty years of the death of **Hafiz Ibrahim** (1872? - 21 July 1932), the so-called «Poet of the Nile» and of **Ahmed Shawqi** (1868-14 October 1932), the so-called «Prince of Poets». To celebrarte the memory of these two poets is a significant event in more than one sense. First, it is a harking back to the mainsprings of the revivalist tendency in modern Arabic poetry. Second, it signifies our keenness on perpetuating this revival. Third, it is a tribute to the role played by poetry in enriching life. Celebration of the memory of these two poets is not merely an appreciation of a past achievement; it implies a development of its creative elements in an attempt to establish a fresh poetic movement in which what is most lively in the past may be conjoined with what is most significant in the present; thus giving birth to a promising future.

Hafiz and **Shawqi** were nationalist poets, spokesmen of the whole Arab world, representative of its poetic consciousness, however distant its countries, or antagonistic its political regimes. Hence it was only natural that Arab scholars and poets should contribute to the symposium, irrespective of country or tendency. They all met to celebrate **Hafiz** who wrote:

«Your mother is the same as ours; her love gave us suck of which we would not be weaned».

and to celebrate **Shawqi** who wrote:

«Thus it was God's will that we should be suffering from one wound and to share one grief».

In celebrating the memory of these two nationalist poets, scholars and poets congregated from a number of Arab states: Palestine, Jordan, Syria, Iraq, Lebanon, Yemen, Kuwait, Libya, Tunisia, Algeria, Morocco, Sudan and Egypt. There were also Western scholars from France, the United Kingdom, Spain and the United States of America. They all had in common a wish to fathom the work of these two poets whose poetry was, to quote **Shawqi**, «a song in the joy of the East, and consolation in its sorrow» (English version by **Mounah Khouri**).

FUSUL's commemoration of these two poets has a distinctive peculiarity, relevant to the nature and ends of this journal. When we commemorate a certain poet or writer, we mean to study him afresh, to seek his intellectual roots, to put basic questions on all levels and to search for real merit, in all dimensions. Corollary with this is our keenness on avoiding clichés, repetitive methods and conclusions and our attempt to go deep into texts, to be a forum for all critical approaches and to carry issues to their farthest ends.

The texts of **Hafiz** and **Shawqi** may be regarded as the primary **donnees** encompassing critical procedures. The immediate purpose of the questions we pose is to re-analyse these texts, to provide diverse interpretations and to give various evaluations. A more ambitious end is to incite the reader to ask new questions himself: in consonance with **Hafiz Ibrahim's** exhortation:

«Now that we have gauged the dimensions of the old, is there room for something new, fruitful and enjoyable?».

The present issue is taken up with studies of **Ahmed Shawqi**. Our forthcoming one will be devoted ro studies of **Hafiz Ibrahim** and to general studies treating of both poets together. This issue is an attempt to reconsider **Shawqi's** achievement and to gauge its ever-new value. This end is sought on different levels and from various perspectives.

The reader will notice that the emphasis, in this issue, falls on **Shawqi's** texts, that there are many textual studies of his work and that there is a notable diversity of methods